

Olhares de dentro: a reinvenção da Amazônia pelo cinema amazonense contemporâneo

Rafael de Figueiredo Lopes¹

Resumo:

O artigo propõe uma reflexão sobre a produção audiovisual no Amazonas, a partir de apontamentos entre aspectos socioculturais, tecnológicos e do ambiente amazônico. Percebe-se que por meio de diferentes gêneros e formatos, realizadores regionais têm provocado rupturas estéticas em relação à representação hegemônica da região amazônica e de suas populações.

Palavras-chave: produção audiovisual emergente; realizadores amazonenses; rupturas estéticas.

Looks from within: the reinvention of the Amazon by Amazon contemporary cinema

Abstract:

This paper proposes a reflection on the audiovisual production in Amazon, based on notes between sociocultural, technological and environmental aspects. It is possible to observe that through different genres and formats, the regional directors have provoked aesthetic ruptures in relation to the hegemonic representation of the Amazon region and its populations.

Keywords: emerging audiovisual production; producers from the Amazon; aesthetic ruptures.

Artigo recebido em: 29/05/2017

Aceito em: 02/02/2018

¹ Doutorando em Sociedade e Cultura na Amazônia (UFAM), mestre em Ciências da Comunicação (UFAM) e bacharel em Comunicação Social (UFRR). E-mail: rafaflopes@bol.com.br.

Introdução

Mesmo ainda sem a regularidade ou o reconhecimento de filmografias que quebrem os padrões ditados por Hollywood ou pelo eixo Rio-São Paulo, como o cinema pernambucano² ou o gaúcho³, a atual produção audiovisual amazonense começa a evidenciar sua potencialidade, ao transcender clichês e estereótipos, trazendo novas cores para o mosaico cinematográfico brasileiro contemporâneo. Entre os indícios dessa efervescência estão o aumento das produções locais e dos festivais e mostras alternativas de cinema na região. Além disso, o Amazonas também foi o estado que mais aprovou projetos no último edital do Prodav⁴, Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro, da Ancine, para a produção de filmes e séries para TVs públicas.

Em 2016, por exemplo, a II Mostra do Cinema Amazonense confirmou a diversidade criativa que permeia os novos realizadores do Amazonas. O evento, que tem por objetivo divulgar filmes regionais (no intuito de mobilizar os realizadores locais, estimular novas produções e formar plateia), exibiu 25 filmes de diferentes gêneros e formatos. Nos quatro dias de evento, além da mostra de filmes, foram realizados debates, palestras e oficinas, proporcionando o intercâmbio entre artistas e comunidade, bem como a discussão de aspectos estéticos, de linguagem, e alternativas para a produção, distribuição e exibição da produção local.

Conforme a direção da mostra, os trabalhos foram selecionados pela curadoria do Fórum do Audiovisual do Amazonas, composta pelos cineastas Gustavo Soranz, Zeudi Souza e Walter Fernandes, e demonstraram mais maturidade em relação aos filmes projetados na primeira edição do festival, realizado no ano anterior, com o mesmo número de produções em exibição. Os organizadores acreditam que a qualidade técnica, a experimentação estética e a diversidade narrativa cresça ainda mais nas próximas edições. Entretanto, reconhecem que a falta de recursos financeiros e de políticas públicas para viabilizar produções e estabelecer bases sólidas para o fortalecimento do setor dificultam o desenvolvimento do cinema regional.

Esteticamente, nota-se que as obras produzidas majoritariamente na zona urbana de Manaus (mas, também no interior do Amazonas), com diversas abordagens, apontam para uma renovação sobre a representação audiovisual da região amazônica, frequentemente associada a temáticas exóticas, a personagens estereotipadas e ao folclore. A nova safra de cineastas amazonenses expõe temáticas variadas, mas que ganham singularidades a partir do ponto de vista e do lugar de fala de quem nar-

2 Cinema pernambucano tem mais de 100 projetos audiovisuais em andamento para 2017. O segmento tem crescido nos últimos 10 anos, com o Edital do Audiovisual, e intensificou as produções nos últimos três anos pela entrada de recursos do Fundo Setorial do Audiovisual, que investiu cerca de R\$ 100 milhões nesse período. Disponível em: <<http://jc.ne10.uol.com.br/blogs/cinehq/2016/12/27/752/>> Acesso em 05 jan. 2017.

3 O Rio Grande do Sul é um dos estados brasileiros pioneiros na produção cinematográfica (desde 1909) fora dos grandes centros como o Rio de Janeiro e São Paulo, mantendo uma produção constante e significativa até a atualidade, inclusive, tendo instituído o dia 27 de março como Dia do Cinema Gaúcho. Disponível em: <<http://www.papodecinema.com.br/artigos/top-10-cinema-gaucho>> Acesso em 05 jan. 2017.

4 Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/search/node/prodav>> Acesso em 05 jan. 2017.

ra essas histórias, das visualidades que revelam ambientes característicos da urbanidade amazônica, da relação do homem com a natureza e das intervenções ecossistêmicas nas transformações dos espaços e dos processos socioculturais. Evidenciando que o contexto amazônico tem nuances mais interessantes que simplesmente um espaço de locações selvagens para produções estrangeiras.

O crítico paulista Edu Fernandes, do site Papo de Cinema, convidado para ser uma espécie de “provocador” nos debates realizados durante a II Mostra, salienta que existe uma grande curiosidade sobre a Amazônia e acredita que seja interessante o fato dos cineastas amazonenses ressaltarem aspectos da história, dos cenários urbanos e da cultura nortista, que são pouco conhecidos no resto do Brasil, evitando cair no lugar comum. Fernandes (2016) ainda não nota uma “assinatura” marcante nos filmes feitos em Manaus, pois têm forte inspiração em outras filmografias, mas acredita que já houve muitos avanços desde 2012, quando entrou em contato pela primeira vez com a produção amazonense durante a mostra competitiva de curtas locais no 9º Amazonas Film Festival.

Eu percebo um cuidado muito consciente com o uso de câmera. De forma geral os realizadores estão pensando em como enquadrar e como se mover com a câmera. E um apuro de roteiro também, os roteiros estão mais bem trabalhados, menos improvisados. Acho que a partir daí, já temos bons ingredientes pra pensar numa produção, que vai chegar longe e vai ser vista em outros lugares (FERNANDES, 2016).

Desse modo, o audiovisual amazonense⁵ tem começado a superar a ideia de amadorismo ou de “cinema periférico de bordas” (LYRA, 2009) e buscado uma autoafirmação criativa e qualidade produtiva, num “exercício utópico de cidadania” (IKEDA; LIMA, 2012). E mesmo pertencendo a um segmento audiovisual que não se enquadra nos moldes hegemônicos, não aceita ser subjugado pelas diferenças técnicas, ideológicas e econômicas que invisibilizam produções paralelas à lógica dominante da indústria cinematográfica e do mercado audiovisual.

Salientamos que este artigo não pretende apresentar um mapeamento detalhado da cena audiovisual amazonense, mas propor uma reflexão a partir de apontamentos entre aspectos socioculturais, tecnológicos e do ambiente amazônico. Ressalta-se que há inúmeros desdobramentos que podem ser dados a esta temática posteriormente em estudos mais aprofundados. Por ora, nos embasamos em teóricos do cinema, como Bazin (1991), Bernardet (1985) e Canevacci (1990), para criarmos um ambiente sócio-histórico em diálogo com pesquisadores do audiovisual na Amazônia, a exemplo de Costa e Lobo (2005), Soranz (2012) e Siqueira (2011), traçando

5 Além da capital, iniciativas coletivas no interior do estado demonstram a mobilização no intuito de realizar filmes, com grupos bastante atuantes nos municípios de Parintins, Itacoatiara, São Gabriel da Cachoeira e Careiro Castanho, principalmente voltados à temáticas ambientais. No município de Tefé, distante 575 km de Manaus, a Associação Comunitária Fogo Consumidor Filmes, formada por jovens entre 15 e 25 anos, já produziu cerca de vinte curtas e longas-metragens de baixíssimo orçamento, abordando aspectos do cotidiano local e resgatando lendas e tradições regionais. Em agosto de 2016, o filme *Caboclo ribeirinho* (Orange Silva, 2016) venceu na categoria de melhor curta-metragem, no Festival Educação pela Diversidade, realizado na Argentina com o apoio da Unesco.

relações com o contexto cibercultural, a partir de Santaella (2003) e Ferrari (2016), propondo uma compreensão desses tópicos entre a sociologia das ausências e emergências (Santos e Meneses, 2010), numa perspectiva ecossistêmica comunicacional (Monteiro, 2012).

Além da pesquisa bibliográfica, nos guiamos por conversas informais e a observação participante, durante mostras de filmes e debates realizados em Manaus. Também utilizamos a netnografia⁶ (Amaral, 2008) como aporte digital para a sondagem em sites, com notícias sobre audiovisual, cinema no Amazonas, realizadores amazonenses, e filmes regionais disponibilizados na internet.

Dos telões às telinhas

Conforme Charney e Schwartz (2010), a compreensão desse meio de comunicação que nasceu de uma sucessão de inventos tecnológicos, interesses científicos e comerciais, anseios da psicologia humana e de expressão artística, permite explorar conexões entre tecnologia, economia, política, ideologia, produção cultural e o processo formador da sociedade de consumo, em função das imagens. Segundo os autores, o cinema tornou-se personificação e transcendência dos atributos da modernidade⁷ desde o seu princípio no final do século XIX, sendo um catalisador de ideias, técnicas e estratégias de representação para uma variedade de novas formas de consumismo, entretenimento e efemeridade, dirigindo-se a um público de massa. Alguns elementos evidenciam a relação do cinema com o processo de modernização na sociedade, tais como:

[...] o surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e atividade de lazer; a centralidade correspondente do corpo como o local de visão, atenção e estimulação; o reconhecimento de um público, multidão ou audiência de massa que subordinou a resposta individual à coletividade; o impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade, um anseio que perpassou o impressionismo e a fotografia e chegou até o cinema; a indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e suas representações; e o salto havido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão (CHARNEY; SCHWARTZ, 2010, p. 19).

Segundo Bernardet (1985) a trajetória do cinema tradicional, produzido por grandes companhias e estúdios, sempre acompanhou os interesses da burguesia e da expansão capitalista, facilitando os interesses de grupos hegemônicos ao criar um universo cultural à sua imagem, impondo à sociedade um processo de dominação cultural, ideológica e estética, inicialmente na França e depois (e com mais intensidade) nos Estados Unidos. Conforme o autor, o cinema é um artifício sustentado

6 Aporte metodológico inspirado na etnografia da antropologia cultural, porém voltado para pesquisas em comunicação no ambiente online.

7 Os autores reconhecem que “modernidade” é um conceito muito amplo e subjetivo, mas, neste caso, referem-se a uma gama de transformações sociais, econômicas e culturais, compreendidas historicamente por meio de invenções como o telégrafo, o telefone, a estrada de ferro, o automóvel, a fotografia e o cinema.

por sua pretensa naturalidade e, nesse sentido, a impressão de realidade disfarça constantemente que o cinema é artifício, manipulação e interpretação à serviço de interesses das classes dominantes. Assim as elites difundem suas ideias e valores pelo mundo afora conforme a lógica da reprodução e mobilidade, tornando o cinema uma arte-mercadoria universal, engendrada num sistema de produção, distribuição e exibição que se mantém até os dias atuais, visando potencializar ao máximo o número de espectadores e os lucros.

O contexto histórico (com a consolidação do capitalismo) favoreceu a hegemonia do cinema norte americano, embora a Índia, o Japão, a Rússia, o Irã e alguns outros países (com fortes culturas nacionais) tenham conseguido desenvolver suas cinematografias de forma independente da ditadura estética e ideológica dos Estados Unidos (sem necessariamente escapar às imposições das ideologias prevaletentes em seus contextos políticos e socioculturais).

Ao longo da história do cinema, movimentos como o Expressionismo, o Surrealismo, a Nouvelle Vague, o Neorealismo, o Cinema Novo, o Cinema Militante, o Underground, o Dogma 95, entre outros, apresentaram inúmeras possibilidades criativas em oposição ao sistema cinematográfico dominante, seja em sua forma de produção, nas temáticas, na linguagem, no relacionamento com o público e nas iniciativas de circulação alternativas de filmes. Atualmente, é cada vez mais comum a produção e o financiamento coletivos, bem como a diversificação dos nichos de realização audiovisual e de públicos.

Obviamente, sempre há interesses em jogo, mas o que se percebe é uma ampliação nas possibilidades e que, possivelmente, tenham sido impulsionadas (por transformações provocadas pelo próprio sistema capitalista) pela facilidade de acesso aos equipamentos de gravação, edição e difusão, pela mobilidade proporcionada pela internet. Tudo isso nos aponta que uma análise radical para compreender um fenômeno dessa natureza torna-se limitadora. Dado que o cinema não é só alienação, manipulação e mercadoria, é também uma forma de expressão, reflexão, poesia visual e uma série de outras possibilidades. Nesse sentido é preciso abordarmos o fenômeno por um viés ecossistêmico comunicacional, admitindo inter-relações e interdependências que podem ser complementares, concorrentes ou antagônicas.

Canevacci (1990) compreende o cinema a partir da complexidade de articulações antropológicas em diversos planos, desde memórias biopsíquicas, passando pelos processos técnicos de produção até modelos de socialização na cultura de massa contemporânea, expressando relações transversais do cinema com a magia, os mitos, a fábula, a tecnologia e a filosofia. Conforme o autor, a sociedade e a cultura se transformam constantemente, por isso, o cinema não pode ser analisado por um ponto de vista determinista. Cita, inclusive, o exemplo de experimentos de produção audiovisual realizados com grupos não familiarizados com a linguagem cinematográfica dominante, para os quais são ensinados apenas o uso da câmera e dos equipamentos de

edição, resultando numa estruturação de filmes que correspondem às regras de suas linguagens, suas culturas, formas míticas e papéis sociais. Nesse sentido, Canevacci (1990, p. 174) acredita num cinema que também possa fugir do controle simbólico imposto pelas ideologias dominantes que, conforme o autor, deformaram o imaginário coletivo e “favorecer uma auto-direção que seja diversificada com relação aos modelos hegemônicos”.

Segundo Ferrari (2016), a partir da internet e das possibilidades articuladas no ciberespaço foi possível misturar formatos textuais, sonoros e imagéticos, derrubando fronteiras entre: o amador e o profissional, as necessidades cotidianas e a obra de arte, o sistema mercadológico e o engajamento social, o real e o virtual. Tudo está interconectado, numa lógica mediada por aparatos eletrônicos e aplicativos online. Nesse sentido, atualmente, as formas de produzir e consumir conteúdos audiovisuais é completamente diferente do era há dez anos. Podemos trazer como exemplo o modelo *streaming*⁸ ou o *YouTube*, que recebe cerca de quatro bilhões de acessos diários (metade da população mundial). Portanto, o espectador tem a possibilidade de escolher assistir filmes em diferentes suportes, seja num telão de cinema ou pela TV, no computador, no *laptop*, no *tablet* ou no celular, a qualquer hora e em qualquer lugar. E isso ocorre não apenas com os filmes, mas com uma grande variedade de programas de entretenimento, documentários, jornalísticos e etc.

Os produtores audiovisuais também não precisam estar vinculados a grandes empresas de mídia e estúdios cinematográficos. Já é possível gravar, editar e distribuir vídeos utilizando apenas um telefone celular e alguns aplicativos. Conforme Santaella (2003) a sociedade cibercultural, potencialmente, permite que praticamente qualquer pessoa torne-se um produtor, montador, compositor, apresentador e difusor das próprias criações, quebrando a hegemonia dos grandes grupos de comunicação.

Nogueira (2008) corrobora com o pensamento de que as tecnologias digitais democratizaram a produção audiovisual, proporcionando ao cidadão comum ser um agente e criar o que antes era restrito a quem possuía grandes recursos financeiros ou aos estúdios profissionais. Para o autor vivemos um momento histórico marcado pela avassaladora e contínua produção de filmes dos mais variados estilos. Possivelmente, refletindo a necessidade do ser humano ver e ser visto, numa era em que a ubiquidade, o baixo custo e a flexibilização do instrumental técnico, provocam mudanças constantes, inclusive, reconfigurando aspectos éticos e estéticos, e viabilizando ao sujeito com acesso à internet a potencialidade de tornar-se um produtor e divulgador de conteúdo, independentemente do lugar onde esteja (NOGUEIRA, 2008).

Para Ferrari (2016, p.23) o que está ocorrendo é uma explosão da comunicação participativa de mídias interativas que tendem a convergir para um único aparelho, conforme a autora “estamos tecendo uma nova utopia cognitiva, do mesmo modo

⁸ Forma de distribuição de conteúdo multimídia, pela internet, para diferente suportes, mediante um pacote comercial contratado entre empresas e clientes.

que os modernos encontraram no surgimento da fotografia e do cinema o reflexo de uma sociedade em mutação”.

As marcas do imaginário colonizado na representação da Amazônia

Gondim (2007) compreende que o imaginário sobre a Amazônia configura-se como um painel marcado por extravagâncias, fantasias e preconceitos. Seria uma invenção criada a partir de discursos ideológicos hegemônicos desde a colonização europeia na região, que foi reelaborando mitos da Antiguidade e da Idade Média e imprimindo o exotismo, a supremacia da imprevisível natureza selvagem e o maniqueísmo entre o “homem civilizado” e as “populações tradicionais”.

Seguindo essa linha de pensamento, Pinto (2006), em sua “viagem das ideias”, reflete em relação ao processo de construção do pensamento social sobre a Amazônia, sugerindo uma geografia do exótico, a partir de conceitos propagados por relatos de viajantes e naturalistas, pela literatura, pintura, fotografia, ciências naturais e o senso comum. Reelaborando símbolos entre o “inferno verde” e o “paraíso terrestre”, e que são fortemente difundidos até os dias atuais, sobretudo no cinema, um dos meios de comunicação mais propícios à propagação de ideologias, ou uma poderosa “tecnologia do imaginário”, na concepção de Silva (2006). Conforme Morin (1987) pelo fato do cinema estar engendrado numa lógica capitalista (ao oferecer produtos para o consumo - filmes), criou novas necessidades para a sociedade, contribuindo para massificar a cultura, homogeneizar ideias e expressões artísticas, midiaticizando a arte.

Amâncio (2000, p. 89), que investiga a gênese de clichês e estereótipos de brasilidade no cinema, acredita que as discrepâncias entre o “real” e a “representação” sejam fruto de um desequilíbrio simbólico entre culturas, ou seja, quanto menos se conhece sobre determinado objeto há uma tendência a fantasiar mais sobre ele, mas com o avanço da tecnologia e da circulação de informações isso poderá diminuir ou mudar o tom das representações que contemplam um “repertório onde cabem caçadores de cabeça, expedições paleontológicas, ataques de piranhas e de jacarés, areias movediças, exploração de minérios, ouro e diamantes”.

O Brasil sempre esteve incluído na categoria dos países exóticos, seja pelo seu caráter periférico frente aos centros impulsionadores da economia capitalista ocidental ou pela sua extensão geográfica que abriga uma enorme variedade de gentes, de cenários, de histórias, melhor dizendo, de possantes virtualidades imaginárias. Dentro desta perspectiva, a Amazônia desempenha um papel de especial relevância para a manutenção de uma mitologia baseada em alternativas potencialmente ambíguas, de trânsito simbólico entre o real e o maravilhoso. Embora este não seja um seu atributo exclusivo, porque compartilhado com vários outros países, o Brasil sempre abrigou o olhar do estranho, do estrangeiro, do exótico (AMÂNCIO, 2000, p.83).

Assim, ao pensarmos sobre a Amazônia no cinema, sobretudo, nas produções

dos grandes estúdios internacionais, podemos dizer que geralmente o que vemos nas telas é uma Amazônia midiática, idealizada. Segundo Soranz (2012) os filmes tendem a caracterizar a Amazônia pelo exotismo, supervalorizando a natureza e restringindo sua diversidade cultural e étnica. Costa e Lobo (2005) salientam que o cinema costuma inferiorizar as populações amazônicas, reproduzindo os discursos espetaculosos construídos historicamente, ou seja, as telas frequentemente reforçaram o caráter selvagem, paradisíaco, perigoso, misterioso, folclórico e inóspito da Amazônia.

De acordo com Costa e Lobo (2005), o exotismo audiovisual sobre a região amazônica é percebido desde o início do século XX, quando o apogeu econômico do Ciclo da Borracha proporcionou a atividade de cinegrafistas da *Pathé Frères* em Manaus. Esses profissionais além de exibir filmes provenientes da Europa, levavam para o velho continente e para a América do Norte registros de cenas amazônicas, as chamadas “imagens de vistas”. Essa prática não aconteceu apenas na Amazônia era comum em diversas partes do mundo.

A partir dos anos de 1920, conforme Bazin (1991), tornou-se uma tendência entre cineastas europeus e norte-americanos investirem em produções que retratavam e interpretavam culturas longínquas, sejam elas localizadas no Polo Norte, na África ou em ilhas do Pacífico. O “cinema de exploração” lançou a tradição do filme documentário de grande reportagem, como *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922). Depois de um certo tempo, mostrar os lugares e o modo de vida das pessoas não era suficiente, pois crescia a necessidade do espetacular e do sensacional - da etnografia do explorador para a psicologia experimental da aventura. Não bastavam crocodilos, o público queria ver crocodilos devorando gente. Aí criaram-se, por exemplo, “o mito da África povoada de selvagens e de bichos ferozes. Isso acabaria em *Tarzan e As minas do rei Salomão*” (BAZIN, 1991, p. 34).

Bizarria (2009) diz que a Amazônia não é distorcida apenas pelas lentes da ficção, até mesmo muitos documentários costumam “reelaborar” as identidades amazônicas, em função de interesses políticos e econômicos. Entretanto, destaca o trabalho do cineasta manauara Aurélio Michiles, realizador de filmes que abordam questões indígenas, conflitos camponeses, a luta de movimentos sociais e a questão dos impactos ambientais, gerados no afã pelo “desenvolvimento” regional.

Portanto, a espetacularização da natureza e a estereotipização de identidades culturais não são características restritas à representação da Amazônia, mas uma prática universal. Evidentemente que dentro de uma vastíssima produção audiovisual sobre a região amazônica, há abordagens que rompem com a espetacularização, como *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky; Orlando Senna, 1975). A Amazônia é uma das regiões que desperta maior interesse ao mundo e sempre foi bastante documentada em diferentes categorias audiovisuais. Com o tempo e os avanços tecnológicos, as abordagens e os gêneros narrativos se diversificaram no ci-

nema, na televisão e nos meios digitais. A Amazônia continua nos telões, nas telas e nas telinhas, seja em obras de ficção, documentários, programas jornalísticos, filmes experimentais, de animação, telenovelas, minisséries, *reality shows*, programas de variedades, mas quase sempre a partir do olhar estrangeiro ou de realizadores do centro-sul do Brasil.

Desde 2006, o NAVI (Núcleo de Antropologia Visual da UFAM), coordenado pela antropóloga Selda Costa (curadora da *Mostra Amazônica do Filme Etnográfico*), desenvolve pesquisas e promove debates acerca da representação audiovisual da Amazônia. Selda Costa juntamente com o jornalista Narciso Lobo publicaram livros e artigos nos quais remontam um painel desde os primeiros registros cinematográficos na região, pelas companhias exibidoras estrangeiras, passando pelo trabalho de pioneiros, como Silvino Santos⁹ até as narrativas contemporâneas. Atualmente, pesquisadores do NAVI como Gustavo Soranz, Fernanda Bizarria, Sávio Stoco, Antônio José Costa e Bruno Vilella, também têm se debruçado em diferentes linhas investigativas sobre o cinema na Amazônia, explorando temáticas históricas, sociológicas, etnográficas ou estéticas, com intuito de analisar questões artísticas, sociais, antropológicas e comunicacionais.

Conforme as pesquisas, contata-se que o declínio da produção de borracha brasileira, a partir da década de 1930, fez a economia do Amazonas entrar em decadência e a retração financeira refletiu-se em problemas sociais e na estagnação cultural. Segundo Costa e Lobo (2005), os artistas locais voltaram a produzir somente no final da década de 1960, impulsionados pelo movimento cineclubista de Manaus e os festivais de cinema amador. Os filmes, na maioria em Super8 ou 16mm, propunham experimentações estéticas e também narrativas que se opunham ao modelo hollywoodiano, inclusive, criticando as abordagens espetacularizadas sobre a Amazônia feitas pelos grandes estúdios, como é possível ver em filmes como *O monstro da lagoa negra* (Jack Arnold, 1954) e *O Mundo perdido* (Irwin Allen, 1960).

Entre as décadas de 1970 e 1980 a produção cinematográfica amazonense foi bastante escassa, com destaque para a série de documentários *Documentos da Amazônia*, enfocando transformações sociais e problemas ecológicos, produzida pela TVE Amazonas, com supervisão do sociólogo Renan Freitas Pinto, e veiculada nacionalmente. Nesse período, alguns criadores tornaram-se agitadores culturais importantes na cena artística local ou passaram a dedicar-se às pesquisas acadêmicas, como Felipe Lindoso, Roberto Kahané, Raimundo Feitosa, Aldísio Filgueiras, Marcio Souza e Domingos Demasi. Já os cineastas Djalma Limongi Batista, Antônio Calmon, Aurélio Michiles e o diretor de arte Óscar Ramos conquistaram reconhecimento quando passaram a desenvolver seus trabalhos no eixo Rio-São Paulo ou em produções internacionais.

9 De origem portuguesa, mas radicado em Manaus, Silvino Santos foi um dos cineastas pioneiros do cinema no Amazonas, realizou nove documentários sobre a região amazônica, entre 1912 e 1929, sempre financiado por poderosos seringalistas no período do Ciclo da Borracha (COSTA; LOBO, 2000).

Em 1987 o governo do Amazonas promoveu o Primeiro Festival Internacional de Cinema Amazônico; em 2001 foi criada a *Amazon Film Comission* para estimular a produção na região; em 2004 passou a ser realizado o Amazonas Film Festival, maior festival de cinema do norte do país, mas que sempre privilegiou produções internacionais, como estratégia comercial. O Amazonas é o terceiro estado brasileiro mais procurado por produtores audiovisuais estrangeiros, que buscam locações no Brasil, ficando atrás do Rio de Janeiro e São Paulo, segundo a Agência Nacional do Audiovisual¹⁰.

Já outros festivais que também passaram a ser realizados em Manaus nos últimos anos, como o Um Amazonas, o Curta 4, a Mostra Amazônica do Filme Etnográfico, o Festival Universitário de Cinema e Fotografia e a Mostra do Cinema Amazonense, têm aberto espaço e incentivado a produção local e regional. Conforme Costa e Lobo (2005) apesar da descontinuidade ser a tônica que marca a produção audiovisual em Manaus, nota-se que a tendência dos realizadores locais é buscar uma linguagem que ao mesmo tempo retrate a Amazônia sem excessos fantasiosos e também apresente uma estilística mais sofisticada e original.

Conforme Siqueira (2011) a produção audiovisual amazonense articula-se num cenário de múltiplas construções, a partir de uma trama de inter-relações entre promoção e estímulo cultural, fomento estatal, produção independente, capacitação técnica e artística, formação de plateia, ambientes midiáticos e suas dinâmicas conexões. Siqueira (2011) destaca que o crescimento dos festivais de cinema na região pode ter servido como impulso e vitrine para a nova geração de realizadores, mas o diálogo com o público ainda é distante, pois nem mesmo a população local tem o hábito de assistir aos filmes regionais.

A falta de políticas públicas para o audiovisual e as deficiências na formação profissional (comuns em todo o Brasil, há de se ressaltar), também são entraves que prejudicam o desenvolvimento da produção cinematográfica no Amazonas, conforme Siqueira (2011). Embora muitos realizadores sejam oriundos de cursos de Comunicação e Artes, e da ampliação de cursos técnicos, ainda não existe um curso universitário regulamentado de Cinema ou Audiovisual em Manaus¹¹, o que para a autora prejudica o desenvolvimento teórico e prático dos realizadores regionais.

Entre os veículos de comunicação tradicionais, como a televisão aberta, destaca-se a iniciativa do canal Amazon Sat, que em sua programação semanal, destina um espaço para a exibição de vídeos produzidos na Amazônia, por artistas regionais. O programa Cine Amazon Sat¹², criado em 2010 e ainda em andamento, além de exibir curtas de realizadores independentes, estimula a produção local, promovendo

10 Dados obtidos por meio de relatórios do Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual, da ANCINE. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/dados-mercado.htm>> Acesso em 30 nov. 2016.

11 O curso de Tecnólogo em Produção Audiovisual da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), implementado em 2013, tem caráter provisório com a perspectiva de tornar-se bacharelado a partir de 2018.

12 O Cine Amazon Sat também mantém um canal no YouTube dedicado aos filmes produzidos por realizadores da Amazônia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ssqzG_QBPCg> Acesso em 01 dez. 2016.

concursos de roteiro, dando apoio logístico e cessão de equipamentos para a realização dos projetos selecionados.

A reinvenção da representação amazônica

Diante de um panorama com situações ambivalentes entre potencialidades e inconstâncias para o cinema produzido em Manaus, nos aproximamos conceitualmente do sociólogo Boaventura de Sousa Santos, com as ideias de “sociologia das ausências” e de “sociologia das emergências” para uma “ecologia dos saberes”, à luz das “epistemologias do sul”. É uma proposta contra as hegemonias, pensando na transformação social democrática com a promoção de uma justiça cognitiva global, a partir do desenvolvimento de novos paradigmas teóricos e políticos. A ideia de sociologia das ausências trata das experiências vigentes e dominantes, enquanto a sociologia das emergências se expande na possibilidade de novas experiências sociais (inclusive de trabalho e produção econômica, de arte, de comprometimento ecológico e sustentável, de fluxos de comunicação alternativa etc.), o que amplia o diálogo entre diferentes formas de conhecimentos.

A ideia de aproximar a perspectiva de Boaventura de Sousa Santos com o cinema feito em Manaus, além da explícita relação “ausências x emergências”, ou melhor, “indústria cultural x cine amazonense”, se deve à reflexão em torno de um segmento cultural que historicamente é marcado pela “tônica da descontinuidade”, enfatizando o pensamento de Costa e Lobo (2005). Portanto, surge como uma metáfora, mas indica sua transfiguração em uma prática de emancipação, valorizando processos, geralmente, excluídos ou ignorados a partir das ideologias dominantes.

Conforme Santos e Meneses (2010), outros universos simbólicos, outros modos de ver a vida e a natureza precisam ser valorizados, suscitando uma justiça social global e uma justiça cognitiva global, que vão gerar práticas ou ações transformadoras, que buscam dar voz e autonomia aos grupos que estão à margem dos saberes canonizados e, no entanto, trazem conhecimentos do cotidiano tão importantes quanto o conhecimento científico, filosófico, teológico ou artístico.

Nesse sentido, o cinema feito em Manaus simboliza a emergência de novas visualidades (assim como reivindicam muitas outras pelo mundo afora), sem que seja necessário justificar sua suposta “inferioridade” comparada ao *mainstream*, consolidado pelas ausências impostas pelo sistema dominante, pois situa-se em meio a outra realidade e lógica de produção, portanto, uma comparação desse nível só evidenciaria uma limitação ideológica sobre a compreensão da sociedade caleidoscópica na qual nos inserimos.

Entre os realizadores amazonenses contemporâneos Sérgio Andrade é um dos mais destacados, desenvolvendo projetos entre documentários, videoclipes, curtas-

-metragens, além de dois longas-metragens no currículo. Seus principais filmes são *A floresta de Jonathas* (2012), um drama psicológico sobre um jovem da zona rural de Manaus que embarca em uma aventura com forasteiros e se perde na floresta, e *Antes o tempo não acabava* (2016), que traz à tona a complexidade da aculturação indígena ao meio urbano e questões de orientação sexual. O filme participou de 32 festivais, sendo um dos três representantes brasileiros no Festival de Berlim em 2016.

Em entrevista ao site CineSet¹³ o diretor e roteirista diz que Manaus inspira a ficção e o lúdico por sua diversidade étnica e cultural em ebulição, é um lugar onde a floresta, os igarapés e a cidade se misturam, configurando um território muito particular e que merece ser melhor explorado. Para o cineasta um dos maiores desafios dos realizadores locais é transformar a imagem vigente da região, configurada por estereótipos estabelecidos pelo que chama de “impérios da mídia”. Quanto aos processos produtivos, embora seja possível encontrar bons profissionais, acha que o Amazonas ainda é insipiente em questões como formação técnica, pensamento crítico, políticas de fomento cultural por meio de leis municipais e estadual, além da falta de investimentos financeiros por parte da iniciativa privada. Na entrevista Andrade não faz referência ao Polo Industrial da Zona Franca de Manaus, mas supomos que esteja implícito em seu pensamento o fato da cidade ter um dos maiores parques industriais do Brasil, com algumas das maiores empresas de eletroeletrônicos da América Latina.

Outro diretor amazonense em evidência é Aldemar Matias, formado pela Escola Internacional de TV e Cinema de Cuba, e que tem se dedicado ao documentário. Seu filme *Parente* (2011) que retrata a propagação do vírus HIV entre os índios da etnias Ticuna e Yanomami foi premiado no 8º Amazonas Film Festival. Já seus trabalhos mais recentes deixam de lado o contexto amazônico para retratar outras realidades, como aspectos políticos e sociais em Havana, que podem ser vistos em *El enemigo* (2015), sobre agentes de saúde pública e suas conturbadas relações com a população, premiado no Festival de San Sebastian, na Espanha, ou *When I Get Home* (2015), um delicado registro sobre o cotidiano de um casal gay sexagenário, premiado no *Watersprite Film Festival* na Inglaterra e no 26º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo.

Outros realizadores locais também vêm se destacando em festivais de curtas brasileiros, como Cristiane Garcia (*Nas asas do condor*, 2007), Zeudi Souza (*Vivaldão: o colosso do Norte*, 2011), Dheik Praia (*Rota de Ilusão*, 2012), Francis Madson (*Jardim dos Percevejos*, 2014), Moacy Freitas (*Se não...*, 2015), Luiz Carlos Marins (*Louçussão*, 2015), Keila Serruya (*O corpo urbano*, 2015) e Rafael Ramos (*Aquela estrada*, 2016). Alguns desses projetos foram realizados em parceria com coletivos artísticos, a exemplo do Artupe, Difusão e Picolé da Massa, que ao integrarem artistas de diferentes vertentes (música, literatura, artes plásticas, dança, teatro, cinema), tornam-

13 Disponível em: <<http://www.cineset.com.br/cinema-no-amazonas-em-2015-sergio-andrade-e-o-sonho-da-florestacidade>> Acesso em 10 jan. 2017.

-se laboratórios para experimentações, colocado em prática projetos colaborativos.

Desse modo, realizadores e suas obras trazem outras possibilidades estéticas e narrativas para a cena cinematográfica brasileira contemporânea. Ao transcender pastiches, estereótipos e o subjuço de criação periférica, emergem no centro de um outro contexto: a Amazônia urbana e suas peculiaridades socioculturais, políticas e econômicas. Reforçamos essa questão porque quando nos propomos a compreender uma realidade por um viés ecossistêmico não podemos esquecer que o ser humano interage com o meio onde se insere. É assim que desenvolve relações dinâmicas, em processos de formação cultural, interação social, codificação de linguagens e produção de conhecimentos.

Essas práticas não se rendem a limitações funcionalistas ou a propagação de preconceitos, mas estimulam uma mudança paradigmática capaz de religar saberes em busca de uma justiça cidadã e cognitiva, na discussão sobre processos de produção audiovisual. O cinema amazonense não está ligado aos grupos economicamente hegemônicos nem segue a lógica convencional de produção, mas está interessado na democratização da produção audiovisual, mesmo que seja preciso se fortalecer na coletividade para levantar suas bandeiras e tentar construir seus próprios meios e redes intermediáticas de produção, distribuição e exibição. E, assim, reinventar a Amazônia com novos olhares, revelando outras verdades, sonoridades e visualidades.

Referências

AMÂNCIO, T. **O Brasil dos Gringos: imagens no cinema**. Niterói: Intertexto, 2000.

AMARAL, A. **Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital**. Revista Sessões do Imaginário, Porto Alegre, v. 2, n. 20, p. 34-40, 2008.

BAZIN, A. **O Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, J.C. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIZARRIA, F. **A construção das identidades no documentário: os povos amazônicos no cinema**. Manaus: Edições Muiraquitã, 2008.

CÁNEPA, L.; SUPPIA, A. **Perspectivas sobre o Cinema Amador de Ficção no Brasil: o caso das bordas**. In: Revista Laika (USP). Vol 2, n. 4, pp 2-16, 2013.

CANEVACCI, M. **Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COSTA, S.; LOBO, N. **Cinema no Amazonas**. Revista Estudos Avançados, v.19, n. 53. São Paulo: USP, 2005.

FERNANDES, E. **Reflexões de um crítico paulista sobre o cinema do Amazonas**. [nov. 2016]. Entrevista concedida a Diego Bauer. Manaus: CineSet, 2016. Disponível em: <<http://www.cineset.com.br/edu-fernandes-reflexoes-de-um-critico-paulista-sobre-o-cinema-do-amazonas/>> Acesso em 08 jan. 2017.

FERRARI, P. **Comunicação digital na era da participação**. Porto Alegre: Editora Fi, 2016.

GONDIM, N. **A invenção da Amazônia**. Manaus: Valer, 2007.

IKEDA, M.; LIMA D. (orgs.). **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

LYRA, B. **Cinema periférico de bordas**. In: Revista Comunicação, Mídia e Consumo. Vol 6, nº. 15. São Paulo, 2009.

MONTEIRO, G (org.). **Estudos e perspectivas dos ecossistemas na comunicação**. Manaus: Edua/Ufam, 2012.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes, 1987.

NOGUEIRA, L. **Cinema 2.0: o cinema doméstico na era da Internet**. In: Revista Doc On-line. Nº. 05, p. 4-23. Beira Interior: UBI, 2008.

PINTO, R. F. **Viagem das ideias**. Manaus: Valer, 2006.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Editora Cortez. 2010.

SILVA, J. M. **As Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SIQUEIRA, G. **Vídeo digital em Manaus**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Amazonas, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Manaus, 2011.

SORANZ, G. **Território Imaginado – Imagens da Amazônia no cinema**. Manaus: Edições Muiraquitã, 2012.