

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – ICHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA
COMUNICAÇÃO – PPGCCOM

PARINTINS: HISTÓRIA E CULTURA CINEMATOGRÁFICA

HELDER RONAN DE SOUZA MOURÃO

MANAUS

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – ICHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA
COMUNICAÇÃO – PPGCCOM

HELDER RONAN DE SOUZA MOURÃO

PARINTINS: HISTÓRIA E CULTURA CINEMATOGRÁFICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação, área de concentração Ecosistemas Comunicacionais, linha de pesquisa Redes e Processos Comunicacionais.

Orientador: Prof. Dr. Walmir de Albuquerque Barbosa

MANAUS

2016

Ficha Catalográfica

M929p Mourão, Helder Ronan de Souza.
Parintins: história e cultura cinematográfica / Helder Ronan de Souza
Mourão. – Manaus, Am: 2016.
91f.: il. color; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade
Federal do Amazonas.

Orientador: Prof^o. Dr. Walmir de Albuquerque Barbosa

1. Cinema – Parintins – História. 2. Ecossistemas comunicacionais. 3.
Cultura. I. Barbosa, Walmir de Albuquerque. II. Título.

CDU 791.43 (811.3 Parintins) (043.3)

(Catalogação na fonte por Tatiane dos Santos Cruz CRB 11/743)

HELDER RONAN DE SOUZA MOURÃO

PARINTINS: HISTÓRIA E CULTURA CINEMATOGRAFICA

Dissertação apresentada à banca examinadora como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade Federal do Amazonas.

Aprovada em: ____/____/____

Banca examinadora:

Prof. Dr. Walmir de Albuquerque Barbosa - Presidente
Universidade Federal do Amazonas – UFAM/PPGCCOM/PPGSCA

Prof. Dr. Renan Albuquerque Rodrigues – Membro Interno
Universidade Federal do Amazonas – UFAM/PPGCCOM/PPGSCA

Prof. Dr. Gustavo Soranz Gonçalves – Membro Externo
Centro Universitário do Norte – UNINORTE

AGRADECIMENTOS

Quando jovens, meus pais – ambos filhos mais novos – tiveram uma grande oportunidade de mudar de vida. Fruto da decisão da família de se mudar das comunidades do interior e vir para a cidade em busca de melhorias, esse conjunto de mudanças e sacrifícios foi significativo para todo o conjunto de suas vidas após isso.

Os irmãos mais velhos, tanto do meu pai quanto da minha mãe, assumiram suas respectivas famílias. Conseguiram empregos com a pouca formação que tinham e “puseram a casa nas costas”. Isso gerou a possibilidade para os mais novos estudarem mais cedo que eles e com um pouco mais de facilidade, embora, todos tivessem que começar a trabalhar desde muito cedo também.

Isso gerou as possibilidades que só o estudo pode proporcionar: qualidade de vida, em longo prazo, para si e para a família.

Hoje meus pais são os “mais estudados” entre seus irmãos. Meu pai, advogado e professor licenciado em geografia. Minha mãe, professora licenciada em história e especialista em Docência do Ensino Superior. Conquistaram sua formação graças a muito esforço, dedicação e sacrifício. Parte de tal sacrifício, veio dessa decisão da família frente às injustiças do mundo. Hoje, os mais novos têm maior formação formal e o mais velhos, menor.

Esse sacrifício é muito respeitado por mim, meus três irmãos e minha irmã. Valorizamos muito o esforço e a sabedoria de nossos tios mais velhos, alguns inclusive pouco alfabetizados.

Embora isso seja passado, ele reflete em nossas vidas. Ele significa, acima de tudo, aprendizado. E desde então eu aprendi que o mundo é injusto com os mais pobres, os menos favorecidos pelo sistema.

Assim, os ganhos de tal sacrifício duraram pouco mais de uma geração. Novamente a modernidade e as injustiças do sistema agiram. Depois de meus pais, viemos nós, os filhos. Assim como as comunidades do interior ficaram pequenas para nossos pais, a cidade de Parintins se tornou pequena e limitada para nós.

O desafio foi ir pra capital do Estado. Como? Sem casa e nem conhecimento da cidade. Sem condições reais de morar em Manaus.

Com isso a história teve de se repetir. O segundo dos meus irmãos homens foi aprovado em 2007 para fazer Ciência da Computação na Ufam de Manaus. Nossa família nunca passou por dificuldades, mas mantê-lo em outra cidade foi um desafio,

uma empreitada que teve como colaboração, apoio e afeto, nossa tia Maria Dionéia (*In Memoriam*), que o acolheu em sua casa durante quase todo o tempo em que ele passou em Manaus estudando. Nossa tia sempre me acolhera muito bem, também, quando eu precisava ir à Manaus. Ela me proporcionou confortos que ela mesma não tinha.

Foram anos difíceis para meu irmão. Uma vida difícil para nós que precisamos sair das cidades interioranas e arriscar vida melhor na capital, longe de pai, mãe e com pouca família para apoiar.

Mas ele superou as dificuldades. Após finalizar a graduação, ingressou logo no mestrado. Melhorou um pouco a qualidade de vida, já que as ações de permanência na pós-graduação *stricto sensu* são um pouco melhores que as da graduação. Além do mais, o mestrado tem uma duração menor. A conquista da formação em nível de graduação e mestrado logo surtiu efeito profissional. Hoje a qualidade de vida e remuneração são bem melhores do que quando ele chegara na capital.

E é esse esforço e sacrifício ao qual quero manifestar meu profundo agradecimento, pois quando eu finalizei a graduação, meu horizonte materialmente possível foi o presente Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação (PPGCCOM) da Ufam/Manaus. Em 2014, eu, assim como ele em 2007, não conhecia a cidade. Porém, eu já não precisava fazer os mesmos sacrifícios que ele fizera. Não precisei me preocupar com a estadia durante as viagens para me submeter a duas das etapas da seleção do mestrado.

Quando eu me mudei pra Manaus, ele morava em um local com um quarto que me esperava. Ganhava suficientemente bem para se manter com certo conforto e me ajudar nos difíceis primeiros meses fora de casa. Ajudou a me manter financeiramente também, nos seis primeiros meses, sem bolsa ou qualquer outro auxílio de assistência ou permanência, e, mais tarde, quando os constantes atrasos da bolsa dificultaram minha estadia.

É triste lembrar que certos sacrifícios tem que ser feitos. Porém, é reconfortante saber que temos quem os faça por nós ou antes de nós. Sejam nossos tios pelos nossos pais, ou nossos irmãos por nós.

Por isso, agradeço imensamente minha família por todo o apoio afetivo e financeiro, mas em especial ao meu irmão Msc. Helmer Mourão pelos sacrifícios e esforços feitos antes de mim, que possibilitaram a redução dos meus, e, possibilitarão facilidades para todos nós mais a frente. Em especial, do irmão mais novo, João Helber, que está em vias de iniciar a vida acadêmica.

Preciso fazer um agradecimento nominal a meus pais, João Cabral Mourão e Maria do Carmo de Souza Mourão, que sempre me proporcionaram a possibilidade de estudar de forma integral e com pouquíssimas preocupações financeiras, um privilégio que muitos não têm.

Durante os cerca de dois anos em Manaus, tive ajuda de muitas pessoas. Por isso, agradeço aos momentos de acolhimento da família da minha companheira, Hanne Caldas, com a qual eu passei boa parte do tempo e sempre foram como uma família pra mim. Minha sogra, Cáritas Caldas, que cuida de mim como um filho.

Agradeço também a todos os servidores que fazem a Ufam funcionar; os animados e humildes terceirizados da ADAP, os quais eu encontrava todos os dias no prédio Mario Ypiranga; todos os professores do PPGCCOM; o técnico e os aprendizes que por lá passaram. Em especial ao Prof. Dr. Wilson Nogueira, que além de professor, fez-se um amigo; e a Profa. Dra. Ítala Clay, que mesmo ocupada sempre me foi muito acessível e disposta.

Agradeço também a todos os meus 14 colegas de turma, com os quais a vida acadêmica foi muito agradável.

Porém, em especial, àquelas que se tornaram muito mais que colegas, minhas amigas-contrerâneas e parceiras de boletim, Suzan Monteverde e Beatriz Góes. As melhores amizades que essa luta me proporcionou e com as quais troquei muitas dicas, livros, sonhos, pesadelos, alegrias, tristezas, raiva, lágrimas, desespero e todo tipo de sentimento e estado de espírito possível. As duas amizades que dava gosto de encontrar em sala de aula, mesmo com todas as nossas diferenças e divergências acadêmicas.

A dois amigos, heranças de Parintins, que sempre me ouviram sobre as questões pessoais e acadêmicas: Gleilson Medins, que sempre me acolheu no laboratório de vídeo do Departamento de Comunicação (DECOM), e que almoçava comigo sempre que possível; e Sue Anne Cursino, com a qual dividi muitos cafés, pensamentos e problemas.

A todos que de alguma forma colaboraram com a pesquisa, em especial ao presidente da Associação de Cinema e Mídias Audiovisuais do Amazonas (Amacine), Zé Leão, que de forma muito acessível me disponibilizou muitos documentos vitais para essa pesquisa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Walmir de Albuquerque Barbosa, que teve missão de orientar meu amadurecimento acadêmico até eu poder ter o título de mestre, mesmo com todos os empecilhos e imprevistos da vida; mesmo com certa limitação temática, a

qual ele muito se esforçou para superar e o fez da melhor forma possível. Um agradecimento especial por dividir comigo parte de sua sabedoria e pelo simbolismo de ter sido seu último orientando no PPGCCOM.

Aos membros das bancas de qualificação e defesa pelas valiosas contribuições!

O mais dedicado e carinhoso agradecimento àquela que tem sido minha companhia de todas as horas, ocasiões e necessidades há quase sete anos: minha companheira Hanne Caldas, responsável por ouvir as angustias que ninguém mais ouve ou entende. Que divide comigo uma vida pessoal e profissional. Responsável pela correção de tudo que faço e escrevo. Àquela que, de todas as pessoas, é que mais conhece e acompanhou minha vida nesses quase dois anos.

Agradeço também à Fapeam pelos 17 meses de bolsa.

EPÍGRAFE

“[...] onde há intuições e iluminação, há também cegueira, grandes simplificações, otimismo ingênuo”. (THOMPSON, 2009, p.10).

“Sonhos de menino
É crescer ganhar o mundo
E depois dormir sonhar num sono mais profundo” (Chico da Silva - Sonhos de Menino)

DEDICATÓRIA

A todos que não puderam chegar até aqui!

RESUMO

Durante o decorrer do século XX e XXI a cidade de Parintins-AM se relacionou de diversas formas com variadas práticas culturais que envolvem o cinema. Desde então, o cinema tenta acoplar-se a cultura local, buscando a solidificação de uma cultura cinematográfica. Trata-se de um processo de insistência que teve obstáculos e possibilidades durante o passar das décadas. Esse trabalho busca compreender, na história, esse fenômeno a partir das redes e processos comunicacionais que organizam essa aproximação do cinema com a cultura. Assim, essa pesquisa buscou resolver o seguinte problema: como o cinema se insere na cultura Parintinense? A partir do exposto acima, a cultura será a porta de entrada para compreender a cidade de Parintins. O norte da pesquisa são os “Ecossistemas Comunicacionais”, área de concentração do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação. Portanto, a pesquisa busca compreender esse fenômeno histórico e comunicacional dentro da complexidade que o pressupõe. Isso significa abranger tensões, locais, regionais e globais nas diversas esferas que influenciam, determinam e modificam a realidade encontrada. Para tanto, dispomos inicialmente de pesquisa bibliográfica, para então ir a campo buscar e atualizar informações. Dispomos de documentos e da colaboração de indivíduos que detêm conhecimento sobre o tema. Por fim, podemos conhecer um pouco do processo de aproximação do cinema com a cultura local, identificando, principalmente, as formas culturais desse processo e os limites estruturais no âmbito da economia, geografia e da política, que só foram possíveis de serem identificados, por causa de nossa análise da cultura e do desenvolvimento dos meios de comunicação.

Palavras-chave: Ecossistemas Comunicacionais; Cinema; Cultura; Parintins;

ABSTRACT

During the course of the twentieth and twenty-first century a city of Parintins-AM related in various ways to practical cultural varieties that involve the cinema. Since then, cinema tries to tie a local culture, seeking a solidification of a film culture. It is a process of insistence that has had obstacles and possibilities over the decades. This work seeks, in history, this phenomenon from the networks and communicational processes that organize this approach of cinema with a culture. Therefore, this research seeks to solve the following problem: how does cinema fit into the Parintinian culture? From the above, a culture will be a gateway to a city of Parintins. The north of the research is the "Communication Ecosystems", concentration area of the Post-Graduate Program in Communication Sciences. Therefore, a research seeks this historical phenomenon and communication within the complexity that presupposes it. This means encompassing local, regional, and global tensions in the various forms that influence, determine, and modify a reality found. To do so, we initially have a bibliographic search, then go to a field to search for and update information. We have documents and collaboration from individuals who have knowledge on the subject. Finally, one can get to know the process of approximation of cinema with a local culture, identifying itself mainly as cultural forms of the process and the structural limits in economics, geography and politics, Cause of our analysis of culture And the development of the media.

Key words: Ecosystems Communicational; Cinema; Culture; Parintins;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Distribuição de recursos da Lei Rouanet por região.....	43
--	----

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Cine Teatro Brasil.....	38
Imagem 2 – Cine Saul.....	38
Imagem 3 – Cine Oriental I.....	39
Imagem 4 – Cine Oriental II.....	40
Imagem 5 – Situação atual do prédio onde se situava o Cine Oriental II.....	40
Imagem 6 – Cartaz do Vadia-Cine.....	67

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Outras ações relevantes.....	62
Quadro 2 – Produção Universitária.....	81

LISTA DE SIGLAS

ALEAM – Assembleia Legislativa do Estado do Amazonas
AMACINE – Associação de Mídias Audiovisuais e Cinema do Amazonas
ANCINE – Agência Nacional de Cinema
APINCINE – Associação Parintinense de Cinema
CFC – Conselho Federal de Cultura
DOU – Diário Oficial da União
ETNODOC – Edital de Apoio à Produção de Documentários Etnográficos sobre Patrimônio Imaterial
FAPEAM – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas
FUNARTE – Fundação Nacional de Artes
IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IFES – Instituições Federais de Ensino Superior
INC – Instituto Nacional de Cinema
PCE – Programa Ciência na Escola
PPC – Plano Pedagógico de Curso
PPGCCOM – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação
PSD – Partido Social Democrático
PSL – Partido Social Liberal
RECINE – Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica
SAAE – Serviço Autônomo de Águas e Esgotos
SAI – Secretaria de Articulação Institucional
SEC-AM – Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas
SENAC – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
TCC – Trabalho de Conclusão de Curso
UCI – United Cinemas International
UEA – Universidade do Estado do Amazonas
UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFAM – Universidade Federal do Amazonas

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – População residente em domicílios particulares – Parintins/AM (1940-1980).....	31
Tabela 2 – A evolução quantitativa dos festivais de cinema no Brasil.....	56
Tabela 3 – Participação de Parintins no Festival Um Amazonas (2002-2015).....	57
Tabela 4 – Participação de Parintins no Festival Curta 4 (2006-2011).....	58
Tabela 5 – Participação de Parintins no Amazonas Film Festival (2011-2013).....	59
Tabela 6 – Participação de Parintins nos principais eventos locais.....	59

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
1. PARINTINS: UMA CIDADE DE CINEMA.....	28
1.1. CONTEXTO PROPÍCIO PARA O SURGIMENTO DO CINEMA.....	30
1.2. O CINEMA SURGE E DESAPARECE.....	34
1.3. UMA NOVA ESPERANÇA?.....	42
1.4. DAS CASAS DE EXIBIÇÃO AOS SHOPPING CENTERS.....	46
2. O CINEMA E O AUDIOVISUAL NA ERA DIGITAL.....	51
3. NA ERA DOS FESTIVAIS.....	55
4. OUTRAS AÇÕES RELEVANTES.....	61
5. A PRODUÇÃO EM PARINTINS.....	72
5.1. BOI-BUMBÁ E A PRODUÇÃO DIGITAL.....	74
5.2. ECOS DE UMA RESISTÊNCIA: BOI FANTASMA.....	77
5.3. INDO PARA O LADO QUE O BOI NÃO VAI.....	79
5.4. A PRODUÇÃO UNIVERSITÁRIA.....	80
5.5. A PRODUÇÃO QUE ESCOA NOS FESTIVAIS.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS.....	88

INTRODUÇÃO

A ideia de pensar os fenômenos comunicacionais como um processo sistematizado tem como objetivo a busca pela complexidade. Nessa pesquisa, essa identificação tem como base os “Ecosistemas Comunicacionais”, área de concentração do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCCOM) da Universidade Federal do Amazonas (Ufam).

Para isso, buscamos discutir o cinema (sistema) em relação com o contexto de onde ele é produzido e fruído (eco), situando-o na complexidade de suas relações que emanam além de seus produtores, mas na relação que os torna produtos e produtores da sociedade/realidade. O cinema está no bojo da produção cultural, ou seja, é um produto de comunicação social, portanto, faz parte de uma realidade complexa.

Basicamente a visão ecossistêmica pode ser compreendida por sua etimologia (eco + sistemas) no qual o conceito de “sistemas” que vem da Teoria Geral dos Sistemas e da Cibernética, considera que o mundo é um conjunto de sistemas e subsistemas organizados e integrados. A comunicação serve como regulação da relação entre tais sistemas. Essas relações geram significados ou informações que podem ser percebidos nos subsistemas ou no sistema maior, o todo.

Esse processo relacional se dá na intersecção da totalidade organizada com as partes, onde a informação (ou a perda dela) irá gerar comunicação (regulação), portanto, despondará na organização dos sistemas.

Já o termo “eco”, significa ambiente em seu sentido amplo, que pode ser o ambiente “natural” com o qual os sistemas vivos se relacionam ou um ambiente “virtual”, onde os seres vivos e outros sistemas se comunicam e geram sentidos, buscando, no caso desse segundo, fundamentos no conceito de Cibercultura de Lemos (2011) ou nas teorias do imaginário de Durand (2002), dentre outros autores. Podemos compreender a ideia de ambiente (eco) como uma atualização do contexto enquanto conceito da Cibernética.

Dessa forma, o cinema aparece como um subsistema dentro da cultura, junto a outros subsistemas, no caso específico de Parintins, por exemplo, ao lado do Boi-Bumbá, das Pastorinhas e de outros fenômenos culturais. Já a cultura é um sistema dentre outros, como a economia e a política. Todos os fenômenos que ocorrem na fronteira entre esses sistemas e subsistemas estão, portanto, no ambiente de Parintins – ainda que a cidade também esteja em relação com outras esferas geográficas maiores.

Assim, precisamos situar claramente nosso objeto dentro dos ecossistemas comunicacionais. O PPGCCOM já desenvolve pesquisas na área de interesse dessa pesquisa, por isso, vamos nos ater agora ao lugar da cultura dentro da teoria dos ecossistemas.

A cultura é um conceito importante para essa concepção teórica. Para Pereira (2011; 2012) os fenômenos comunicativos ocorrem em relações da cultura com a natureza, por meio de processos ecológicos. O caminho relacional entre os dois é o germe da transdisciplinaridade científica, que busca fundamentos na ecologia biológica e das ciências ditas naturais, transportando-os para a compreensão social. Assim:

Considerando uma comunidade ecológica como um conjunto de organismos aglutinados num todo funcional por meio de suas relações mútuas, os ecologistas facilitaram a mudança de foco de organismos para comunidades e vice-versa, aplicando os mesmos tipos de concepções a diferentes níveis de sistemas. A palavra de ordem, portanto, são as redes constituídas pelas comunidades de organismos, estes últimos que preferimos denominar “sistemas”, para garantir a visão sistêmica imprescindível para a superação do antropocentrismo ainda vigente na comunicação (PEREIRA, 2011, p.56).

Para a autora, as relações ecológicas que ocorrem na comunidade são ao mesmo tempo unas e autônomas. O que liga a tais fenômenos são as relações de comunicação, desde micro relações entre natureza e cultura até as macro relações que possibilitam reconfigurar os espaços urbanos e as comunidades virtuais desterritorializadas.

Em Pereira (2012) a autora mostra os conceitos que operacionalizam sua análise ecossistêmica e, portanto a cultura para tal concepção. Trata-se dos ecossistemas comunicacionais de base semiótica: “Conforme esta visão, a semiótica estabelece uma cadeia de continuidades semióticas entre os sistemas e o ambiente conformando ecossistemas comunicacionais complexos” (p.13). A base é a semiótica geral de Peirce, a semiótica russa de I. M. Lotman (1996) e discussões em torno da ecossemiótica com Nöth (1998).

No entanto, nossa pesquisa não tem como base os estudos semióticos, o que significa que não nos aprofundaremos nessa concepção. O que nos vale aqui, então, é a cultura como um espaço privilegiado para a compreensão de fenômenos sociais mais amplos, ou seja, a cultura como um sistema dentre outros sistemas de um ambiente ou comunidade.

Para Monteiro e Colfeirai (2011) a cultura também é indissociável da natureza, principalmente na Amazônia, pois:

Ao pensar a comunicação na Amazônia, uma extensa lista de elementos surge como fator de particularização. É o caso das monumentais distâncias a serem vencidas, dos obstáculos naturais para a locomoção, como a floresta e os rios; da natureza exuberante, mas exigente, que obriga a sucessivas adaptações e as práticas culturais daí advindas; a história da região, que remonta aos primórdios da civilização humana, com povos e línguas próprios e os do colonizador europeu; os discursos sobre a Amazônia a partir de sua apropriação como reserva da biodiversidade, desde o clichê “pulmão do mundo” até a reorientação da política estratégica para a região (p.24).

A relação natureza-cultura é para os autores sempre uma questão de integração ou intervenção. O homem se relacionando com a natureza (e vice versa) conduz seus processos autopoieticos para sua manutenção “sempre relacionando e reproduzindo suas ações a partir de todos os aspectos da vida” (MONTEIRO; COLFERAI, 2011, p.35).

Quando o autor trata de “aspectos da vida”, podemos pensar em sistemas – todos os sistemas da vida. Adaptando ao nosso estudo seria refletir com quais outros sistemas o sistema da cultura se relaciona. Seria também qual as influências da natureza no sistema cultural do ambiente (comunidade) de Parintins, sendo essa cidade uma ilha, por exemplo. Mas pensar a cidade como ilha está longe de propor certo isolamento. Os autores lembram que é preciso:

[...] pensamos não apenas na comunicação entre pessoas que estão em diferentes pontos da Amazônia, mas entre a sua população e pontos nodais planetários. Trata-se da constituição de uma extensa e complexa rede, a partir do local, entrelaçando-se com o global (MONTEIRO; COLFERAI, 2011, p.43).

Esse tipo de conceituação leva a compreender a complexidade amazônica como um lugar local e ao mesmo tempo global, recheado de particularidades da natureza e ao mesmo tempo tensionado economicamente, politicamente e culturalmente pela globalização.

Outro importante norte metodológico acerca da cultura está em Freitas (2012). Para a autora há na história do Amazonas um discurso de declínio cultural após o período da borracha. Para ela esse discurso na verdade encobre a visão particular das elites que sofriam com a queda de seus nichos econômicos e, portanto, de sua vida cultural e social. Isso mostra que a história oficial costuma selecionar cuidadosamente pontos de vista, que normalmente são o da classe economicamente mais favorecida, que

justamente por tal privilégio, tem os meios para produzir hegemonicamente a cultura e deixar suas marcas para a posterioridade. A autora em suas concepções de cultura busca:

Retomar o discurso destes autores [escritores do fim do período da borracha até o final do século XX] e configurá-los na plasticidade de um mosaico resulta na apresentação de ambientes comunicacionais de alta complexidade, empreendendo-se uma intervenção direta na construção de um passado avesso à historiografia oficial. Uma historiografia acostumada a desqualificar e silenciar o que não lhe convém, construída no âmbito dos meios hegemônicos de poder e plenamente difundida a partir de veículos institucionais de comunicação, educação e cultura (FREITAS, 2012, p.73).

Para a autora a cultura é mais que apenas um entre outros sistemas. Ela abraça os momentos de autonomia da cultura para um direcionamento ativo, de intervenção. Se a história oficial tenta excluir certos elementos, Freitas (2012) crê que por meio dos produtos culturais – literatura, pintura e arte de modo geral – podemos resgatar uma história que tende ao esquecimento ou a desmoralização por parte dos projetos culturais hegemônicos. Pior, pode ocorrer também dessa hegemonia se engendrar mesmo nos grupos que não pertencem a essa elite intelectual. Dentre desse silenciamento, por exemplo, encontra-se certa crise do jornalismo cultural, que deixa de lado várias manifestações artísticas e artistas locais. Portanto, da autora, destacamos o aspecto ativo da cultura e das artes como forma de reinterpretação e reavaliação da história.

Tendo como caminho a visão ecossistêmica de Freitas (2012), nos perguntamos então: como está situado o subsistema do cinema dentro do sistema da cultura em Parintins? Ele é silenciado em detrimento de outros subsistemas culturais? E na história oficial: o que o cinema representa? Em síntese, como está o mosaico que configura cultura e arte no ambiente parintinense?

Outra pesquisa é a de Neves (2010; 2011). Esse trabalho tem outras duas importantes contribuições: compreender aspectos da cultura parintinense; e a relações entre cultura e a comunicação contemporâneas.

Para a autora a cultura contemporânea passa por constantes metamorfoses, tensionada principalmente pelo fenômeno da globalização e pela inserção cada vez mais abrupta das tecnologias digitais. Essa nova fase da cultura conduz a transformação das práticas culturais em espetáculos, produtos organizados na lógica de produção capitalista.

Ao refletir sobre essas mudanças, Neves (2010; 2011) destaca as Pastorinhas de Parintins, um folgado tradição católica. Segundo a autora para que esse grupo se mantivesse vivo se organizou microrredes comunicacionais que pudessem mantê-los como manifestações locais. A partir dessas redes, foram tensionadas macrorredes que os colocassem na dinâmica da indústria cultural. Dessa forma, a tradição localizada ganha dimensão globalizada e midiática, porém, sobre adequações, dos quais:

Dentre os aspectos mais ressaltados temos a padronização e serialização para fins de atender as audiências amplas e heterogêneas em um sentido vertical de apropriação da cultura pelos meios de comunicação de massa (NEVES, 2011, p.249).

No choque das mudanças, instauram-se também contradições internas:

Essa manifestação cultural paradoxalmente combina dois sistemas de natureza diferentes que, por outro lado, se comunicam dialeticamente. Pode-se visualizar os agentes sociais que organizam essa cultura popular no âmbito das microrredes nutrindo a solidariedade, a participação, os laços de amizade, de partilha. Em contrapartida, essas virtudes e características das microrredes, convivem cada vez mais com a busca da emancipação econômica, do individualismo, profissionalismo, atentos às exigências do mercado cultural que caracteriza a sociedade de consumo (NEVES, 2011, p.253).

Desse modo, as concepções de cultura presente em Neves (2010; 2011) nos levam a dois pontos chave: Parintins é um município com uma singular relação globalizante, onde folgados e outras manifestações culturais são cada vez mais midiaticizadas; a cultura como fenômeno tensionado pela comunicação de massa forma redes para além do local, fazendo com que hajam relações com outros Estados e mesmo países em sua manutenção e nas metamorfoses que vão ocorrendo de acordo com as mudanças tecnologias da contemporaneidade.

Desse modo, feito o caminho da discussão acerca da cultura na perspectiva ecossistêmica do PPGCCOM e indicando algumas confluências com nossa pesquisa, partiremos para desenvolver nossas próprias concepções de acordo com as particularidades de nosso objeto de pesquisa, já que “[...] o estudo dos ecossistemas não envolve uma metodologia única e *a priori* que explique os fenômenos estudados; propõe, antes, observá-los, e, a partir de suas qualidades, desenvolver uma metodologia que colabore para a sua investigação” (FREITAS; PEREIRA, 2013, p.153, grifos das autoras).

Porém, há um caminho antes de nos compreendermos junto aos ecossistemas comunicacionais. Essa pesquisa tem seu início com um tema bem mais simples e

restrito: quais os temas recorrentes nas produções de ficção em cinema digital de Parintins e qual a relação de tais temas com a realidade. O interesse pelo tema se deu por uma observação empírica de que a cidade estava produzindo um considerável número de filmes (principalmente de ficção) entre cidadãos que não tinham ligações diretas com cinema ou arte. Após isso, essas pessoas organizam-se e criam a Associação Parintinense de Cinema (Apincine). Nesse meio tempo tais produções ganham quantidade e qualidade, muitas delas sendo premiadas nos principais eventos do Estado – Festival Um Amazonas, Festival Curta 4 e *Amazonas Film Festival*. Em um momento próximo, porém sem ligações, alunos da Universidade Federal do Amazonas também produzem filmes (ficção e documentário), sendo um destes, “Alegoria da Preguiça”, o primeiro de fora da capital a ser selecionado para o *Amazonas Film Festival*, e ganhador do prêmio de melhor roteiro em sua 8ª edição.

Nesse meio tempo, Souza e Azevedo (2012) produzem como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do curso de Comunicação Social/Jornalismo, da Universidade Federal do Amazonas, campus Parintins, o filme “Cinema em Parintins: um documentário sobre as produções de curta metragem de um e quatro minutos”. Como requisito, junto ao filme é feito um relatório técnico que contém uma série de informações sobre os produtores e o processo de produção dos realizadores ligados a Apincine.

Esses fatos são, basicamente, os que nos trouxeram interesse pelo tema. Porém, ao iniciar a fase exploratória da pesquisa outras informações foram surgindo mostrando que nosso problema é mais amplo e complexo do que apenas grupos produtores em meios digitais. Primeiro descobrimos que há uma vontade da população para que Parintins tenha um cinema ou uma casa de exibição novamente, tendo em vista que o último cinema – Cine Oriental – fechou em 1998. Além do mais, a cidade já teve pelo menos outros dois cinemas.

Essa vontade foi registrada e discutida em várias pesquisas, indicando memórias, lembranças e uma função social e cultural que trazem nostalgia para os mais antigos que puderam ter acesso a eles e aos mais novos que sentem por não ter acesso às novidades que saem semanalmente nos cinemas e só podem ser vistas na capital. As pesquisas são as de Souza (2007), que trata do Cine Oriental na década de 70 a partir de depoimentos; Tavares (2008), que discute uma possível função social do Cine Oriental entre 1970 e 1975, identificando-o como espaço de sociabilidade e influência cultural; Silva (2008), um livro de memórias de família que dá certa importância às casas de cinema que os

familiares frequentavam desde a década de 40; Gomes (2010), que busca na memória da população suas relações com os cinemas que existiram entre as décadas de 60 e 80; e Souza (2010) que conceitua os cinemas de Parintins como lugares de memórias, âncoras que ligam o presente a fatos cotidianos e pessoais do passado.

Essas são algumas das variáveis (outras aparecerão com o andar da pesquisa) que nos mostram que a questão do cinema com a cidade de Parintins é muito maior que a produção. Assim, compreendemos que estudar o cinema em Parintins, significa encontrar uma liga entre todos esses pontos e dar sentido histórico a eles.

Por isso, uma primeira definição que precisa ser explicitada é a de cinema. Trata-se de algo amplo e diverso. Por um lado, cinema é o próprio produto, o filme. É considerado uma obra de arte, popularmente chamado de a 7^o arte. Ele pode ser de ficção, documentário, docudrama, publicitário, etnográfico, de animação e vários outros que depende de cada autor que o conceitua, o que não nos é importante nessa pesquisa.

Cinema é também a casa ou sala de exibição no qual normalmente se passam os filmes acima citados. Elas têm características especiais, como som de alta qualidade e vindo de várias direções, para dar uma noção mais real, e também a popular tela grande, que permite assistir em alta qualidade podendo ver detalhes em tamanho ampliado. A tela grande possibilita também que em uma sala de cinema caibam mais de 100 assentos.

Portanto, quando falarmos em cinema, podemos estar nos referindo tanto ao produto, quando a casa que o exhibe – o que por si só está carregado de conceitos e complexidades internas. Porém, será recorrente nessa pesquisa falarmos em usos do cinema ou usos culturais do cinema. Nesse caso, ampliamos a perspectiva para cineclubes, eventos, festivais e quaisquer outras atividades as quais sejam usados os produtos fílmicos.

Outro ponto essencial a ser diferenciado é o termo audiovisual, no qual o cinema é apenas um. Todo e qualquer produto em vídeo se encaixa no conceito de audiovisual, isso inclui as produções para televisão, internet e vídeos amadores feitos por celulares e outros dispositivos com quaisquer que sejam os objetivos, ainda que sejam pessoais e sem nenhum anseio de torna-lo público. Pela proximidade que ambos têm muitas vezes o audiovisual de modo geral aparecerá na pesquisa. Porém, reiteramos que nossa pesquisa é sobre cinema e, portanto, quando for necessário, durante a pesquisa, estaremos discutindo e diferenciado os dois.

Tendo em vista a complexidade e as diferenças internas entre os produtos fílmicos, as casas de exibição destes, os festivais, eventos, cineclubes e demais usos do cinema precisamos de algo que possa dar conta de tudo isso de modo geral sem deixar de lado as características de cada um. É por isso que nos apropriaremos do conceito de cultura para discutir uma cultura cinematográfica. Williams (1979; 1992; 2007; 2011) diz que a cultura está ligada aos modos de vida de indivíduos e sociedades e, portanto, o estudo da cultura é uma forma específica que serve como porta de entrada no estudo geral das sociedades e em outras questões, como as econômicas, as sociais, as políticas e mesmo as históricas.

Assim, portanto, essa pesquisa buscou resolver o seguinte problema: como o cinema se insere na cultura Parintinense? E, a partir do exposto acima, a cultura será a porta de entrada para compreender a cidade de Parintins na medida do possível dentro de uma dissertação de mestrado elaborada em cerca de dois anos. Tendo em vista que Linha de Pesquisa na qual essa pesquisa se desenvolve é denominada “Redes e Processo Comunicacionais”, discutimos nosso problema compreendendo as redes comunicacionais que foram inserindo o cinema na cultura por meio de processos culturais específicos.

Para isso, fomos a campo conhecer as variáveis da pesquisa assim, organizando-as para poder analisar e construir nossa pesquisa e corpus. Conseguimos uma série de informações históricas que nos ajudaram a compreender nosso problema de forma direta e indireta.

Fizemos levantamentos, tabulações e análises de ações que envolvem o cinema. Destacamos e analisamos a importância dos “Festivais de cinema”, que comporta todos os eventos, festivais, mostras e premiações que ocorreram na cidade ou que os grupos produtores buscaram para escoar sua produção. Trata-se de uma categoria fundante para essa pesquisa, pois é responsável em grande parte pelo desenvolvimento da cultura cinematográfica em Parintins a partir do século XXI.

E por fim, temos o levantamento específico da produção propriamente dita. Aqui estão organizados os produtos, os filmes. Essa categoria também tem subdivisões: os filmes produzidos fora da cidade, mas que a tem como conteúdo. A recorrente produção universitária. E a produção que escoar nos festivais.

Com essas características indicamos o processo de insistência do cinema para entrar na cultura local e fazer parte dela. Um longo processo que se inicia na década de

40 e vem até os dias atuais se metamorfoseando de diversas formas e tensionado por diversas variáveis.

1. PARINTINS: UMA CIDADE DE CINEMA?

A história do cinema em Parintins se inicia em um momento no qual as dificuldades para produzir e exibir eram bem maiores, o que relegou o início dessa história à apreciação da 7ª arte.

Algumas pesquisas nos fornecem dados, ainda que recortados e espalhados, sobre o surgimento e o cotidiano dos cinemas em Parintins. As principais pesquisas são monografias de fim de graduação da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) do curso de História. São elas: Maria de Jesus de Souza (2007) discutindo “O apogeu do Cine Oriental na década de 70 na cidade de Parintins”; Maria do Carmo Tavares com o tema “A função social do Cine Oriental na vida do povo parintinense entre os anos de 1970-1975”; Jéssica Gomes (2008) com “História e memória: os cinemas em Parintins-AM entre a década de 1960 a 1980”; e Bruno Souza (2010) com o trabalho intitulado “Cinema em Parintins: um lugar de memória. Parintins/AM, 2010”.

Há ainda o livro de memórias da família Meireles, que se remete a momentos importantes e pouco citados nas pesquisas referidas. O livro é assinado por Edda Silva (2008). Vale citar também o relatório de documentário – parte dos requisitos de fim de curso na graduação em Comunicação Social/Jornalismo – do produto “Cinema em Parintins: um documentário sobre as produções de curta metragem de um e quatro minutos”, produzido por Souza e Azevedo (2012).

Nossa pesquisa se inicia a partir dessas referências, seja com um olhar ao passado para poder compreender melhor o presente ou com dados e inferências sobre o próprio presente, que nos abriram portas para o tema.

Esse momento de luta pela inserção e manutenção perene das casas de cinema na cidade é a primeira tentativa de fazer com que Parintins tenha uma cultura cinematográfica. Segundo Maturana e Varela (1995) a cultura é resultado de acoplamentos estruturais entre sistemas autopoieticos. O questionamento desse primeiro momento é: houve o acoplamento entre cultura, cinema e a sociedade parintinense nesse primeiro momento?

Por isso, antes de nos dedicarmos as casas em si (cinema), vamos situar o contexto que propiciou o aparecimento e a manutenção desses cinemas e casas de exibição (condições materiais e espirituais) em um município tão pequeno como Parintins, no Estado do Amazonas, que não dispunha (e até hoje não dispõe) de

características econômicas, comerciais e urbanas ideais para manter empreendimentos desse porte.

Afirmar de forma vaga que Parintins é uma cidade cultural é um pensamento demasiado idealista. Williams (2011) critica veementemente posições desse tipo. Para o autor precisamos encontrar as relações históricas do aparecimento e desenvolvimento dos meios de produção comunicativa dentro das sociedades. Dessa forma, nosso direcionamento nesse capítulo é descobrir se Parintins pode ser considerada uma cidade de cinema dentro de uma investigação embasada na história geral do desenvolvimento dos meios de comunicação em relação com a história local. A curiosidade que move esse momento não é apenas se surgiram casas de cinema em Parintins. Esse é apenas o fenômeno. A questão é: porque e em quais condições surgiram e sumiram.

Paulo Emílio Sales Gomes (2001) faz uma triste constatação que serve de contexto para, de antemão, pensarmos nosso problema.

O cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela (p.85).

O subdesenvolvimento do cinema é um estado, quase um reflexo da situação de seu país. Na verdade, enquanto característica da cultura, ele é um dado da matéria histórica a ser compreendido, interpretado e relacionado a totalidade concreta da sociedade. Gomes (2001) continua:

O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particular suscita uma expansão na fabricação de filmes (p.85).

Ampliando as conjecturas do autor para o cinema de um modo geral, a completude do circuito de produção cultural, adiantamos que o Brasil – e mesmo o Amazonas, desenvolveram rica e complexa estrutura para tal empreendimento. Dados a serem indicamos mais a frente, sugerem significativo aumento quantitativo e qualitativo no circuito da produção cinematográfica, porém, sempre na sombra do subdesenvolvimento – que nesse caso tem aspecto econômico, político e cultural.

No contexto que discutiremos abaixo, mostraremos que os mais contundentes investimentos e apoios a instalação das casas de exibição em Parintins encontraram

como limite a própria estrutura e a história da capacidade material dos meios de comunicação.

Essa noção temporal só podemos descortinar agora, tempos depois e com pesquisa científica. Por isso que desde a década de 40, até os dias atuais, há uma insistência no cinema em Parintins.

1.1. CONTEXTO PROPÍCIO PARA O SURGIMENTO DO CINEMA

Ainda que não tenhamos informações concretas sobre os motivos da instalação das casas de cinema em Parintins, lembramos que tal empreendimento tem alto custo de instalação e manutenção, levando em conta, principalmente, que na época (entre as décadas de 40 e 80) eram usadas películas que precisavam de cuidados especiais para transporte e armazenamento.

Isso significa que para um empreendimento desse tipo se manter, era preciso de público assíduo e relativamente grande. Por outro lado, para ter acesso a esse meio de lazer – pois o cinema era considerado como lazer em Parintins¹ – é preciso ter dinheiro. Por fim, para ter dinheiro é preciso ser empresário ou empregado. Antunes (2009; 2010) afirma que a relação entre trabalho e lazer é justamente a venda do tempo de trabalho para a compra do gozo de tempo livre ou do lazer, nesse caso do cinema.

Portanto, a cidade precisava de uma estrutura relativamente grande de postos de trabalho que pudessem abrigar suficiente contingente de pessoas para nos horários e dias de folga buscar como diversão o cinema, sem se esquecer das outras formas de lazer existentes. Antes, porém, ressaltamos que se trata de uma dedução a partir de dados, pois atualmente com um cenário mais favorável, a cidade não dispõe de nenhum cinema².

Com base em dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) iniciamos nossa dedução, pois notamos considerável crescimento da população da década de 40 para a de 80, conforme a tabela abaixo:

¹ Um significativo número de depoentes da pesquisa de Gomes (2010) afirma que o cinema era a única diversão em Parintins, ou pelo menos a única diversão ao acesso e gosto de todos. Porém, outras fontes afirmam que o cinema é um lazer particular dentre outros muitos.

² Há apenas uma sala de exibição no Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro. A sala dispõe de programação restrita e não acompanha os lançamentos. Ela serve de apoio ao curso de Produção Audiovisual da instituição pública.

Tabela 1 – População residente em domicílios particulares – Parintins/AM (1940-1980)

ANO	POPULAÇÃO
1940	15.000
1950	25.662
1960	27.525
1970	38.801
1980	51.381

Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e estatística (IBGE)

Outro dado importante é que na década de 80 a população urbana supera a rural, sendo que pelas características geográficas de Parintins, muito dificilmente a população da zona rural seria usuária dos cinemas, localizados na zona urbana e no centro da cidade. Souza (2013) explica:

A população urbana que em 1970 era de 16.747 habitantes, se eleva para 29.504 em 1980. A população rural é de 21.877 habitantes. Pela primeira vez na história de Parintins a população urbana supera a rural (p.62).

Porém é antes ainda da década de 80 que a cidade ganha características propícias para o desenvolvimento de estrutura de trabalho (e, portanto de lazer como fuga) que sejam minimamente suficientes para propor um público para consumir cinema. Souza (2013) nos mostra o aumento da urbanização e o conseqüente desenvolvimento econômico da cidade.

Na década de 1960 outras usinas [de destilação de óleo vegetal] voltaram a funcionar em Parintins, no Varre-Vento, tendo como proprietários os senhores Abel Barros, Vivi Abreu, J. G. de Araújo, Salomão Mendes, Sebastião Araújo, Francisco Iannuzzi e Alfredo Ribeiro Saunier (SOUZA, 2013, p.52).

Lembramos que a década de 60 foi de problemas políticos e econômicos para o país, o que trouxe intempéries relacionadas aos recursos federais repassados aos municípios. Souza (2013) afirmou que ainda assim o município cresceu e fez as seguintes melhorias na cidade.

[...] recuperação e aumento do cais do porto para permitir o acostamento de navios de alto bordo; recuperação dos galpões do Porto de Parintins; alargamento e terraplanagem da estrada Parintins-Parananema; abertura da estrada Parintins-Aninga; melhoramento da estrada Parintins-Vila Cristina; pavimentação da rua 14 de Maio e da praça N. Sra. do Carmo, hoje praça do Sagrado Coração de Jesus (SOUZA, 2013, p.49).

Nota-se que as ações acima citadas são claramente melhorias que dizem respeito ao crescimento da cidade, uma adequação ao seu desenvolvimento urbano, o que

pressupõe, portanto, crescimento populacional – população economicamente ativa. O crescimento não para aí, o final da década de 60 traz ainda mais inovações.

No dia 1º de outubro de 1967 a Igreja Católica instala a Rádio Alvorada Ltda, e no final dos anos 60 inicia a construção do Hospital Padre Colombo nas proximidades do Manancial do Macurany que mais tarde passou a se chamar de bairro Itaguatinga. (SOUZA, 2013, p.50).

Dos dois, destacamos a chegada da Rádio Alvorada, primeiro meio de comunicação de massa e a distância que chega à cidade, possibilitando a comunicação com pessoas de outros lugares do Brasil e do mundo. Provavelmente, com a rádio passou a ser possível maior diálogo acerca de questões relacionadas ao cinema, bem como a própria cidade o conheceu melhor por meio de anúncios e afins.

Em 1967 a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) inicia sua atuação em Parintins, através do Projeto Rondon, com serviços médicos, odontológicos, educacional, além de pesquisa na área de Biologia, assistência social, tanto na área urbana quanto na rural. Atuava também com cursos de Licenciatura Curta em diversas áreas do conhecimento (Estudos Sociais, Letras, Pedagogia – Supervisão Escolar, Ciências e Matemática) (SOUZA, 2013, p.50).

A universidade também merece destaque no processo de desenvolvimento da cidade. Lembramos que o caso de Manaus teve um professor universitário — de filosofia – que atuou no cineclubismo, também na década de 60, o Padre Ruas (LOBO, 1994). Salientamos que a chegada de universidade pode ter propiciado uma aproximação com o cinema, talvez uma compreensão para além do lazer.

Por fim, do ponto de vista da estrutura, destacamos ainda outro recurso indispensável para uma cidade minimamente desenvolvida (já que havia luz elétrica e comunicação de massa), a água encanada.

No dia 18 de julho de 1968 foi implantada a primeira rede de fornecimento de água do Serviço Autônomo de Água e Esgoto (SAAE), com dois poços, atendendo 380 residências urbanas. (SOUZA, 2013, p.50).

Chegando a década de 70 temos, então, uma cidade, até certo ponto, desenvolvida. Dessa forma podemos destacar um pouco das saídas de lazer (fuga do trabalho) disponíveis em Parintins na época. Nos dados de Souza (2013), abaixo citados, já podemos notar a presença do cinema. Da mesma forma, de outros tipos de lazer que concorriam ou somavam a sétima arte.

Existiam três bibliotecas na cidade: a municipal, a do Colégio Nossa Senhora do Carmo e a Valadares Filho. Existia também o Cine Saul, localizado na Praça Eduardo Ribeiro, com capacidade para 350

espectadores (hoje não mais existe) e o Cine Oriental (hoje desativado) com capacidade para 300; o Cine Teatro da Paz, pertencente à Diocese; o Estádio de Futebol Tupy Cantanhede; Clubes dançantes como Palmeiras Club, Recanto Tropical, Choça, Apache; e a famosa “coca-cola dançante” dos finais de semana, (p.50).

Voltando ao início de nossa dedução, com a cidade mais organizada e estruturada para abrigar uma população maior e, portanto, empresas que empreguem tal população, destacamos as questões do desenvolvimento econômico de Parintins.

Na primeira parte da década de 1970 se intensificou a produção de juta e malva em Parintins, chegando ao ápice da produção. A cidade possuía 16 estabelecimentos industriais (SOUZA, 2013, p.58).

Nesse momento a juta foi o carro forte da economia na Amazônia, tendo Parintins, larga contribuição. Segundo Homma (2009) “A imigração japonesa, ao introduzir o cultivo da juta nas várzeas amazônicas atingiu o seu apogeu na década de 1960, participando com 1/3 do PIB do Estado do Amazonas” (p.7). Mas a atividade econômica não se restringia à juta.

Parintins exportava juta prensada, cacau, guaraná, essência de paurosa, borracha, cumaru, óleo da copaíba, batata e gado para os Estados de São Paulo, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Pará e outras localidades. (SOUZA, 2013, p.58).

Infelizmente, além do desenvolvimento econômico, o crescimento urbano se deu também em função de uma tragédia histórica, um problema perene no calendário amazônico.

Em 1975 acontece a segunda maior enchente do Rio Amazonas, ocasião em que 13,45% dos ribeirinhos foram obrigados a abandonar a área rural e ocupar a área urbana, registrando a primeira explosão demográfica urbana, pelo característico fenômeno do êxodo rural [...] (SOUZA, 2013, p.58).

Finalizando a contribuição de Souza (2013), citamos um avanço tecnológico que adiante será citado por outros autores como um dos condicionantes para o fim do cinema: a chegada da TV. “Em 1979, o parintinense teve a oportunidade de assistir à televisão (preto e branco). Instala-se a TV Ajuricaba Ltda” (SOUZA, 2013, p.61).

Ainda que tenhamos entre as décadas de 60 e 70 o auge da estruturação da cidade, indicaremos adiante que desde a década de 40 vão aparecendo empreendimentos relacionados ao cinema. Como citamos anteriormente, esse levantamento da estrutura da cidade é parte do contexto material necessário para o surgimento do cinema enquanto empreendimento. Ademais, essas características tal qual a chegada da TV, são da

mesma forma, fortes influencias do que será a produção de cinema na cidade. Cada dado histórico é matéria concreta para compreender a realidade (WILLIAMS, 1992).

Williams (2011) afirma ainda que:

“[...] os meios de comunicação, tanto como produtos, como meios de produção, estão diretamente subordinados ao desenvolvimento histórico. Isso porque, primeiramente, os meios de comunicação têm uma produção histórica específica, que é sempre mais ou menos diretamente relacionada às fases históricas gerais da capacidade produtiva e técnica” (p.69).

Ou seja, só quando a cidade obteve água encanada e energia elétrica é que a TV foi se instalar. O desenvolvimento dos meios de comunicação em Parintins acompanhou, até certo ponto, o próprio desenvolvimento da cidade. Porém, embora Parintins seja identificada como a cidade mais desenvolvida do Estado o Amazonas – depois da capital – em termos qualitativos e nacionais ela ainda representa um expressivo atraso estrutural e das condições humanas básicas.

Continuando na linha de Williams (2011), os meios de comunicação como meios de produção de relações sociais tendem a ser também meios de reprodução das mesmas relações. Em nossa concepção, esse é um dos momentos de tensão do processo autopoietico, onde a efetivação dessa reprodução é um acoplamento estrutural e a não reprodução é um estranhamento que o sistema tende a expulsar, a agir com repulsa, como veremos adiante.

1.2. O CINEMA SURGE E DESAPARECE

Segundo Silva (2008) o cinema se tomou uma diversão imprescindível para os municípios do Amazonas pelo fato de que os investimentos em cultura e lazer quase não existiam. Portanto, coube a empresários e apaixonados iniciar a sétima arte em Parintins. É preciso lembrar também que, como em qualquer cidade da Amazônia, Parintins sempre esteve envolvida pela igreja católica. A instituição é também responsável por alguns projetos e incentivos na área da cultura, como demonstraremos mais à frente. Porém, cabe citar aqui rapidamente o Centro de Cultura de Parintins. Souza (1989) afirma que ele fora fundado em 11 de setembro de 1955 pelo Padre Nonato Pinheiro e era composto pela elite intelectual local em parceria com a diocese. O autor completa dizendo que ele “funcionava idêntico ao Clube da Madrugada de Manaus” (p.71). Sem querer discutir um possível exagero do autor por tal comparação, lembramos ainda que os dados sobre O Centro de Cultura são escassos. Porém, um

grupo organizado em torno da cultura, provavelmente deve ter tido alguma relação com o cinema. O interessante é ter como protagonista uma figura como o Padre Nonato, um religioso de formação clássica que terá destaque a frente, na década de 60 com o Clube da Madrugada em Manaus. Outro ponto importante para se discutir, nesse caso, é a forma que a história seleciona seus fatos e materializa para posteridade.

Ao buscar referências sobre a passagem do Padre Nonato em Parintins, muito pouco se encontra. João Jorge Souza (1989) fala da fundação do Centro de Cultura, põe os nomes da diretoria e nada mais. Tadeu de Souza (2003) faz o mesmo sobre o Centro de Cultura e informa sobre uma revista ilustrada publicada em dezembro de 1955, sem outras informações. Ainda que este segundo autor tenha escrito sua obra em tempos mais atuais, século XXI, não houve atualizações sobre o tema e também não há destaque na figura do Padre Nonato, diferente do autor anterior.

Cerqua (1980)³ faz uma rápida referência à passagem do padre na cidade. Embora o autor descreva detalhadamente sobre os padres que passaram pela cidade, desde suas origens, motivos para estar em Parintins, ações feitas na cidade, data exata de chegada e saída, bem como seus afazeres depois da transferência, com o Padre Nonato não ocorreu o mesmo, tanto que podemos apresentar em sua totalidade na seguinte citação:

Com as férias do Pe. Victor, a 7 de março de 1955, foi nomeado vigário o *culto* Pe. Raimundo Nonato Pinheiro, que tomou posse no dia seguinte. *Cumpriu bem sua missão* de criar um clima espiritual propício à criação da Prelazia (p.79, grifos nossos).

Fundou a Ação Católica e os Vicentinos; organizou uma ótima semana Eucarística (p.79).

A 7 de outubro foi substituído pelo capuchinho frei Silvestre de Pontepáttoli até que a 13 de novembro foi instalada a Prelazia (p.79).

Apesar de o autor afirmar que o Padre “cumpru” bem sua missão, principalmente por ser fundador dos Vicentinos, que têm grande importância para a cidade por causa do Colégio Nossa Senhora do Carmo, escola pública administrada pelos vicentinos católicos, estranha-se o fato de não haver mais informações sobre Nonato⁴ e nem sobre os motivos de sua rápida estadia na cidade. O Bispo não comenta em seu livro sobre o Centro de Cultura.

³ Dom. Arcângelo é tido como um dos mais importantes religiosos da cidade. Foi Monsenhor e Bispo.

⁴ É importante ressaltar que a igreja católica apagou, não só o padre, mas também sua memória. Por ser homossexual assumido, foi punido com a exclusão da ordem, pelo Bispo mais conservador que Manaus já teve: Dom Alberto Gaudêncio Ramos;

Voltando a questão das casas de exibição, os dois primeiros relatos de empreendimentos desse tipo não estão datados, mas é relatado por Silva (2008) e confirmado por Souza (2010) e Gomes (2010). Segundo os autores, o pioneiro foi Antônio Sérgio da Silva ⁵ que instalou seus equipamentos na cidade por um tempo, pois depois se mudou com a família para Manaus. Apesar de não sabermos a data, Silva (2008) relata que os equipamentos usados ainda eram de cinema mudo.

Ainda na era do cinema mudo, apareceram em sociedade Jonas Teixeira e o telegrafista relatado apenas como Gerson. Os dois abriram uma sala de projeção em um lugar conhecido como Casa dos Serrulha (família hebraica). Porém a falta de experiência era problemática.

[...] Os técnicos não sabiam trabalhar muito bem com os projetores e, de vez em quando, as imagens *surgiam na tela de cabeça para baixo*. O filme era dividido em partes, chegando a *iniciar pelo fim e terminar pelo começo*. Uma desordem que irritava os que assistiam, menos a nós que de tanto ver e rever ficávamos peritos na organização das partes. Apesar dessa nossa habilidade, às vezes ficávamos aborrecidos e fazíamos gozação dos “furos” dos operadores. No final das contas compreendíamos todos os enredos, tornando-nos freqüentadores assíduos e amantes do cinema [...] (SILVA, 2008, p.161, grifos nossos).

O fato de as duas casas de cinema citadas serem ainda em cinema mudo nos da ao menos uma base da época em que isso aconteceu, pois:

- Sabemos que o cinema sonoro surge na passagem dos anos 20 para os 30 e que no começo da década de 30, hollywood já tinha abandonado completamente o cinema mudo – levando em conta que a erradicação do mudo ainda tardou um pouco nos outros lugares do mundo.
- Luca (2010) afirma que em 1928 se iniciou a implantação do cinema sonoro do país, fazendo com que em cinco anos o cinema mudo deixasse de existir.
- Dois dos narradores do livro de Silva (2008), a própria e seu irmão Ubaldino, nasceram respectivamente em 1929 e 1933 e a última citação feita está em primeira pessoa;

⁵ Devido aos dados escassos, não temos datas exatas sobre a instalação do cinema de Antônio Silva e nem de sua mudança pra Manaus. Mas dados de Bittencourt (2001) indicam que este esteve em Parintins pelo menos até o final da década de 20.

Sendo assim, podemos claramente menos supor que o fato narrado acontece na década de 40, pois, além disso, o próximo empreendimento citado por Silva (2008) como vindo após esses dois está datado do ano de 1948. “Depois, a jovem empreendedora, Elza Portal e Silva, em 1948, entrou no ramo, mas a essa altura já era cinema falado” (p.161).

Não está documentado ou registrado quando e nem o motivo do empreendimento ter fechado. Após esse, Silva (2008) relata o de Henrique Melo, uma sala grande – de própria posse, e muito concorrido. “[...] os melhores filmes da época passavam lá. Não sabemos a razão de o mesmo ter acabado, uma vez que o público sempre prestigiou” (p.162).

Após este antes citado, surge um dos cinemas mais conhecidos e mais forte na memória dos parintinenses: o Cine Teatro Brasil. O empreendimento foi fruto de uma parceria entre empreendedores descendentes de nacionalidades diferentes: Elias Assayag (hebraica), Dantona (italiana) e Emílio Silva (portuguesa). Silva (2008) afirma que ainda que pela tripla descendência da iniciativa, cogitou-se o nome de Cine Babel, que, porém, não fora adotado.

Tratou-se de uma obra grande e luxuosa, tanto que teve apoio do então deputado Thomaz Meirelhes que conseguiu um projeto e a isentou de impostos por cinco anos. Souza (2010) ainda contribui falando sobre a suntuosidade da obra:

[...] o prédio tinha uma fachada em estilo clássico com colunas gregas bel [SIC!] largas e foi à única casa de espetáculos que Parintins teve em toda a existência. Além da projeção de filmes, o imóvel utilizado para a realização de solenidades e apresentações artísticas em geral (p.32).

Imagem 1: Cine teatro Brasil



Fonte: arquivo

Saunier apud Souza (2010) diz que as máquinas usadas eram de 16mm. O mesmo autor afirma ainda que, na década de 70, José Saul comprou a estrutura e o rebatizou de Cine Saul. Souza (2010) continua afirmando que a casa fechou em 1974 por problemas financeiros. Segundo Gomes (2010) o espaço era amplo, com cadeiras de madeira e ventiladores para ajudar na climatização.

Imagem 2: Cine Saul



Fonte: arquivo

Após esse, apareceu o Cine Oriental. Segundo Saunier apud Souza (2010), ele fora fundado pelo descendente de japoneses, Alberto Kimura, em 25 de dezembro de 1964. Gomes (2010) afirma que Kimura era apaixonado por fotografia, o que pode ter sido um dos motivos de seu interesse em abrir um cinema na cidade. A autora ainda contribui com as características do cinema:

A estrutura física do prédio compreendia a 10 metros de largura por 33 metros de fundo, sendo espaço composto primeiramente por 150 cadeiras, depois o número aumentou 450 assentos. O Cine Oriental possuía inicialmente uma máquina de projeção de 16 milímetros, com o tempo, passou a ter outras máquinas devido sua ampliação, e assim projetar com uma máquina de 35 milímetros movida a carvão (p.46).

Imagem 3: Cine oriental I



Fonte: Gomes (2010)

Gomes (2010) continua e afirma que na época do 16mm, eram filmes em preto e branco. Depois, com outras máquinas em meados da década de 60, passa a ser colorido e com telas maiores. A tecnologia usada era o cinemascope⁶.

Segundo a mesma autora, a população gostava mais do Cine Oriental, pois enquanto o Cine Saul era espaçoso, este primeiro era confortável. Depois de inaugurado foram instalados ar refrigerados e poltronas acolchoadas.

O sucesso teve retomo. Gomes (2010) afirma que o cinema logo pode fazer promoções com preços mais acessíveis, duplicando seu público. Com esse lucro houve a necessidade de aumentar o empreendimento, surgindo o Cine Oriental segundo. Na verdade, este segundo foi um improviso. Gomes (2010) entrevista um familiar do dono do cinema, que fala que “[...] não era bem um cinema, era uma fábrica, uma fábrica de guaraná [...]” (p.51). A autora afirma ainda que pela precária instalação, a população o apelidou de “Buraco Quente”.

⁶ O cinemascope surgiu em 1953 e durou até 1967, quando foi superada por tecnologia melhor. Na época que surgiu, possibilitou uma imagem quase duas vezes maior que a tecnologia antecessora.

Imagem 4: Cine Oriental II



Fonte: arquivo

A mesma autora indica que o Cine Oriental fechou duas vezes por falta de técnico, pois os empregados eram os familiares. Duas das responsáveis casaram e, portanto, foram iniciar sua própria família e vida. Uma das pessoas voltou a colaborar, mesmo casada, porém não durou muito tempo. Como não havia técnicos na cidade, em 1998 o cinema ficou abandonado e fechou por definitivo, como se encontra até os dias atuais.

Imagem 5: Situação atual do prédio onde se situava o Cine Oriental II



Fonte: Gomes (2010)

Em momentos esporádicos, durante a década de 60, funcionou também o Cine Teatro da Paz. De propriedade da diocese, essa casa não funcionava de forma perene. Apesar de o prédio existir ainda hoje e estar em melhores condições que os demais citados, ele serve para outros fins e atividades da diocese.

Dessa forma nossa pesquisa registrou a existência de oito casas de cinema entre as décadas de 40 e 90. Situando-as dentro do desenvolvimento da própria cidade, notamos que as casas de exibição de Antônio Silva, Casa dos Serrulha, Elza Portal e Henrique Melo, todas da década e 40 e início dos 50 duraram muito pouco tempo. Na década de 40 a população da cidade era muito pequena, apenas 15.000 habitantes, sendo que a maioria estava na zona rural. A mesma situação se dava na década de 50, porém com 25.662 habitantes. Da mesma forma, a maioria não estava na zona urbana. Não sendo possível, portanto, manter um empreendimento desse custo ou para compreender de outra forma, a estrutura cultural do cinema não se acoplou com a sociedade da época, sendo um ser estranho em relação à cidade de modo mais geral.

O desenvolvimento técnico e humano de Parintins não abarcou tal empreendimento. Diferente do que ocorreu na capital, Manaus, onde o cinema surge em um momento em que a cidade desenvolvia seus aspectos técnicos, artísticos e urbanos em ritmo acelerado, por causa do ciclo da borracha, o que fez com que cerca de 20 anos fossem suficientes para que o acoplamento estrutural do cinema ocorresse com a cultura local. Assim, o fazer (instalação das casas) foi reconhecido pelo público, para usar os temas de Maturana e Varela (1995).

Voltando a Parintins, em meados dos anos 50 até 70 surgem respectivamente, o Cine Teatro Brasil (1950-1970), Cine Teatro da Paz (meados de 60 até os dias de hoje), Cine Saul (1970-1974) e o Cine Oriental (1964-1998).

Essas casas demonstraram uma vida maior, principalmente o Cine Oriental, o último a fechar. Trata-se do período de maior êxodo rural, o que conseqüentemente acarreta o desenvolvimento da área urbana da cidade. Ressalta-se também o crescimento econômico em função da economia da juta, responsável por significativa parcela dos postos de trabalho de Parintins, conforme aponta Souza (2013) na década de 70 “[...] A cidade possuía 16 estabelecimentos industriais. Entre eles, a Fabril Juta, que empregava mais de 1000 funcionários em três turnos de trabalho [...] (SOUZA, 2013, p.58)”. Logo, a Fabril Juta foi uma das responsáveis por empregar aqueles que nos fins de semana consumiriam cinema com suas famílias.

Embora que com essas casas – principalmente o Cine Oriental que durou 34 anos – a população tenha tido um reconhecimento e uma aproximação maiores, não cremos que ser possível falar ainda do acoplamento do cinema com a cultura local, pois ainda não encontramos marcas mais perenes no interior da cultura local. Da mesma forma, não conseguimos traçar uma linha entre o momento dessas casas e a chegada dos

VHSs, por exemplo, que entram na cidade em meados da década de 80 para 90. A maioria das casas de exibição não chega à década de 80, portando o VHS e nem a TV (que chegou em 1979) podem ser considerados marcos para o fim dos cinemas. Nem mesmo para o Cine Oriental que quando é desativado, 1998, os VHSs e as TV já estão consolidados, inclusive com avanços na tecnologia.

A única hipótese que tem mais concretude é que o desenvolvimento técnico e social da cidade não aceitou por completo a entrada do cinema. Embora haja certa insistência do cinema, ele ainda é um ser estranho sendo expurgado pelo sistema. Portanto, o acoplamento, como descrevem Maturana e Varela (1995) só podem ocorrer de forma efetiva se houver uma sintonia entre o desenvolvimento geral da sociedade e o “ser” que busca entrar em contato com ela.

1.3. UMA NOVA ESPERANÇA?

Como podemos notar, existiram várias salas de exibição ou cinemas em Parintins, porém o último – Cine Oriental – foi fechado em 1998. Até os dias atuais não há salas de cinema na cidade. Há apenas uma sala de exibição no Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro, que passa apenas filmes antigos (não-lançamentos) sem ambiente de um cinema propriamente dito (tela grande, cadeiras e sonoridade de alta qualidade).

Entre os anos de 2011 e 2014 houve um princípio de esperança – que ainda perdura na população. O então Deputado Estadual Tony Medeiros (PSL), parintinense, buscou parcerias que pudessem reviver o Cine Oriental. Deputado da base do governador – na época Omar Aziz (PSD) – o deputado conseguiu um acordo entre o governo, pela secretaria de cultura, e o herdeiro do Cine Oriental. A ideia seria uma parceria para reativá-lo, melhora-lo e adequá-lo tecnologicamente. A página da web dos jornais Acrítica e G1⁷ indicam um encontro entre Almir Kimura (herdeiro do cinema), o Deputado Tony Medeiros e Robério Braga (secretário de cultura), em 2011, com previsão de reabertura em 2012.

Em 2013, tendo em vista a inauguração do Liceu de Artes Cláudio Santoro em Parintins, o deputado voltou a afirmar a restauração do Cine Oriental, já com projeto

⁷ http://acritica.uol.com.br/vida/Cine-Oriental-podera-reabrir-Parintins_0_570543097.html e <http://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2011/11/apos-10-anos-cinema-oriental-de-parintins-sera-reaberto-no-am.html>

técnico das secretarias de cultura e infraestrutura. A obra seria inaugurada em 2014, o que novamente não se realizou⁸.

Em reportagem⁹ datada de 2012 no site da Assembleia Legislativa do Amazonas (ALE-AM) o mesmo projeto de abertura do Cine Oriental em Parintins contemplaria também uma ajuda ao Cine Theatro Dib Barbosa, na época ainda em funcionamento e, também, abriria novamente uma casa de cinema em Manacapuru.

Porém, parece que fatos como esse são exceções, já que a política de incentivo a cultura cinematográfica é dedicada muito mais a produção do que a exibição e ainda assim, extremamente burocratizada, elitizada e concentrada.

O gráfico abaixo demonstra um dos problemas em dados e números do Ministério da Cultura sobre a distribuição dos recursos por região;

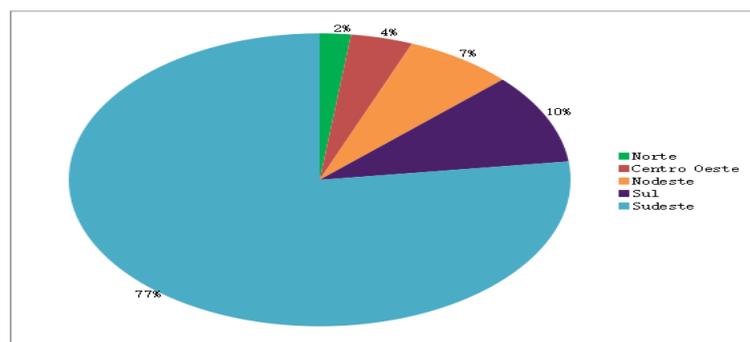


Figura 1 – Distribuição de recursos da Lei Rouanet por região.
Fonte: Ministério da Cultura; Silva (2005).

Lembramos que o país só veio ter uma Secretaria de Cultura após 1985 (há 30 anos), com o primeiro governo civil. Outro ponto é que a regulamentação de leis específicas de incentivo veio ainda depois, a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, popularmente conhecida como “Lei Rouanet” e a Lei nº 8.685, de 29 de julho de 1993, conhecida como “Lei do Audiovisual”.

A discussão entorno das referidas leis é fértil. Por um lado, as “parcerias” entre empresas privadas e instituições promotoras da cultura têm fomentado altos investimentos em ações culturais. Por outro:

Relacionando o fato da criação das leis de incentivo ao potencial econômico do setor, [...] os objetivos do legislador evidenciam o interesse de transferir parte da responsabilidade da promoção cultural e social do país para as empresas e para a própria sociedade (SILVA, 2005, p.77).

⁸ <http://www.ale.am.gov.br/2013/07/09/tony-medeiros-diz-que-governo-do-amazonas-iniciara-obras-do-cine-oriental-no-municipio-de-parintins/>

⁹ <http://constituicao.aleam.gov.br/ANMateria.asp?id=8958>

Em se tratando de arte, Benjamin (1987) e Konder (1999), retratam que a guinada das artes para a reprodutibilidade técnica tomou a arte cada vez mais a arte a ser reproduzida, e, portanto, comercializada. A isso se soma a contradição entre os valores de uso e valores de troca. Para os autores, a inserção da arte no mercado lhe deixa suscetível a sua dinâmica, ou seja, só se vende o que tem público determinado. Assim a arte, se torna fruto de um gosto padronizado, um valor de troca.

Silva (2005) continua, e citando Canclini, Marx e Engels, afirma que essa transferência não é apenas de papéis, mas de lógica. Assim, uma política que teria uma lógica pública, passa a ser privada, ou seja, transforma-se em mercadoria e é destinada apenas a um grupo privilegiado. Assim, também, a cultura deixa de ser tratada como um bem de interesse coletivo. Silva (2005) dá como exemplo o Estado onde vive: o Ceará. Para o autor, a história dos investimentos culturais mudou apenas seus mecanismos e seu discurso, tendo como objetivo (atestado por dados) a mesma manutenção da cultura e dos recursos em poucas mãos “apadrinhadas”. No governo militar com coronéis, nos governos civis com grande empresários.

Usando uma terminologia marxista, há uma verdadeira luta de classes, ou um desigual embate entre os empresários que financiam a cultura e os artistas e produtores culturais criadores de seus projetos. De um lado, os empresários detentores dos recursos, ávidos por clientes e retornos financeiros para que prosperem seus negócios, têm o poder determinar quem serão os beneficiados com suas verbas (p.107).

Na Região Norte o problema é o mesmo, porém, como mostrado no gráfico, com apenas 2% de recursos, reiterando a clássica contradição de dar menos a quem mais precisa. No mais, lembramos que essa lógica não é apenas geográfica, mas cerceada também por interesses de grupos econômicos. Enquanto uma única sala de exibição não consegue reabrir, grandes empresas de cinema garantem seus lugares no mercado com apoio de verbas públicas. Um exemplo é mostrado pelo site manauara especializado em cinema, o Cine Set¹⁰.

A empresa United Cinemas International Brasil (UCI) dará início à construção de um novo complexo de exibição em Manaus. É o que diz a Portaria N° 47, publicada na segunda-feira (20) no Diário Oficial da União (DOU). O projeto tem o apoio do Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica (Recine)(s/n).

¹⁰ <http://www.cineset.com.br/uci-cinemas-chega-a-manauas/>

Não bastasse o fato concreto, a falta de apoio a pequenos empreendimentos, nota-se também a velocidade do processo. Enquanto a reabertura do Cine Oriental correu como afirmação por dois anos, sem resultado, a implementação da UCI em Manaus, datada pelo site de notícias a partir de 21 de outubro de 2014, teve sua inauguração já em 25 de junho de 2015, menos de um ano.

Ou seja, como no caso cearense, citado por Silva (2005), os recursos são escassos e destinados a grandes grupos já consolidados no mercado, dificultando o fomento a pequenos produtos. Isso, apenas com o exemplo da exibição, mas o problema se estende a produção e as demais fases.

Dessa forma, a partir de Benjamin (1987) e Konder (1999) enxergamos uma dificuldade na consolidação de um pilar essencial em uma dada cultura cinematográfica, que é o acesso à exibição. Williams (1992) lembra também que a questão de ter acesso aos meios materiais de produção (e reprodução nesse caso) é indispensável para se conhecer parte de determinada cultura e suas práticas culturais. Sem acesso, a cultura tende a ser reproduzida com base em outras instituições (como a TV), isso sem entrar, ainda, no mérito do acesso à produção propriamente dita, como possibilidade da criação artística.

Em todas as sociedades, aqueles que detêm os meios de produção material detêm também os meios de produção espiritual. Em todas as épocas, também, as ideias dominantes, são as ideias da classe dominante (MARX; ENGELS, 2002).

A concentração dos conglomerados de comunicação brasileiros em poucas mãos é um exemplo disso. Aproximadamente seis famílias são donas de 70% dos meios de comunicação no Brasil. Quanto à produção de cinema, a concentração é ainda maior e não apenas no sentido oligárquico, mas também geográfico, já que as empresas produtoras de cinema estão praticamente todas no sudeste. Essas mesmas empresas ficam com quase todos os investimentos e editais de promoção da cultura audiovisual no Brasil.

A cultura, afirma Williams (1992; 2010), não é apenas um campo de produção e reprodução social, mas também um campo de embate. A cultura é um dos lugares de disputa pela hegemonia, ou seja, pela manutenção de valores morais e intelectuais de determinada sociedade. Não é de se estranhar, por exemplo, que muitas instituições culturais foram criadas no regime militar, tal como o Instituto Nacional do Cinema (INC) e o Conselho Federal de Cultura (CFC) em 1966 e a Embrafilme em 1969. No Amazonas, o governo de Arthur Cesar Ferreira Reis (1964-1967) desenvolveu muito

bem esse papel, já que o próprio governador afirmara que a divulgação cultural era necessária para preparar espiritualmente o Estado para as mudanças materiais que o governo militar estava trazendo na época.

Em Parintins, temos semelhante situação. Todas as obras de escritores locais que citamos até agora nessa pesquisa vem de três fontes: Imprensa Oficial, Gráfica João XXIII ou edição do próprio autor, esta segunda e às vezes a terceira ligada à igreja católica.

Assim, podemos ter uma breve noção de como as políticas culturais são ordenadas. A não abertura de casas de cinema em Parintins não é algo sem fundamentos lógicos ou econômicos. Mais adiante, discutiremos um pouco sobre a cultura parintinense e o monopólio do Boi-bumbá, que talvez não queira nenhum concorrente para si.

Resta-nos, portanto, a produção pequena e alternativa. Por um lado podemos produzir e os festivais são uma espécie de escoamento. Por outro, são a garantia de que a produção, principalmente a do Amazonas, será sempre pequena e alternativa, não mexendo com a grande produção “nacional” e nem mesmo com a hegemônica cultura “local”.

1.4. DAS CASAS DE EXIBIÇÃO AOS *SHOPPING CENTERS*

Na passagem dos anos 80 para os 90 acompanhamos um típico fenômeno na cultura global e nacional. Já fazia algum tempo que os setores de serviços e da cultura estavam em ascensão, principalmente por causa da constante diminuição da produção industrial fruto da crise estrutural do capital (ANTUNES, 2010).

Esse contexto propiciou a organização de outras esferas da cultura dentro de uma lógica mais próxima do sistema industrial, caso do Festival de Parintins como apontam Nogueira (2009) e Silva (2015).

A necessidade de burocratização dos serviços, uma marca da capitalização dos produtos e serviços, foi construindo a alternativa de sobrevivência de diversos setores. No caso dos cinemas, sua sobrevivência se deu com a integração direta com os *shopping-centers*, que podem ser considerados o maior empreendimento do capitalismo comercial das últimas décadas.

Segundo Luca (2010) foi nas décadas de 80 e 90 que ocorreram as maiores mudanças estruturais e tecnológicas nos cinemas brasileiros. Na década de 80 os

problemas financeiros se iniciaram. As empresas que fabricavam equipamentos de áudio e projeção fecharam na década de 70, deixando o produto caro e escasso. Com a dificuldade de aquisição e os altos preços, a qualidade de áudio e projeção foram ficando para trás em questão de tecnologia. Em pouco tempo os cinemas nacionais perderam qualidade e ficaram no tempo. Concomitante a isso, as tecnologias domésticas foram ganhando qualidade e diminuindo o preço. As TVs e os videocassetes estavam ficando mais acessíveis para a população, em 1986 já havia mais de 1 milhão de videocassetes no Brasil, chegando a 12 milhões em 1991, abastecidos por 8 mil locadoras regularizadas (LUCA, 2010).

Com isso:

Os grandes cinemas vinham sendo substituídos desde os meados da década de 1980 por pequenas salas contíguas nos shopping centers que vinham se instalando nas cidades com maior população (p.59).

O mesmo autor afirma que as dificuldades precarizaram todo o conjunto, não havendo, nesses cinemas, salas de espera, banheiros próprios ou mesmo uma *bonbonnière* de qualidade. Em síntese, todo o conjunto que já era problemático, principalmente por causa do alto preço dos ingressos, vai se deteriorando cada vez mais.

A situação muda na década de 90. A abertura econômica do plano do presidente Collor (1990-1992) facilita a entrada de empresas estrangeiras no país, fazendo com que grandes grupos mundialmente consolidados entrem no mercado brasileiro reorganizando o sistema cinematográfico no país.

Com base nesse contexto – as dificuldades tecnológicas e financeiras locais; a abertura econômica; e o crescimento dos *shopping centers* – ainda em 1991 surge o primeiro *Shopping center* da Região Norte. Inaugurado em 7 de novembro, o Amazonas Shopping foi o pioneiro dessa mudança no Amazonas. Já em 1993 o Grupo Severiano Ribeiro abre 6 salas de cinema no empreendimento.

Luca (2010) afirma que entre as décadas de 70 e 80 o potencial econômico de uma cidade chegara a ser medido pela quantidade de salas de exibição existentes. Cidades do interior de São Paulo, com 70 ou 80 mil habitantes, tinham em média 4 cinemas. Dos 62 municípios do Amazonas, Manaus, como capital tem, em 1993, 6 salas apenas no Amazonas Shopping. Nessa mesma época Parintins está com apenas uma sala, a do Cine Oriental, que fechará em cinco anos. Numa data próxima, existia também o Cine Theatro Dib Barbosa. Fundado em Itacoatiara, em 1955, com o nome de Cine Theatro Cinco Unidos, a casa fechou em 1975. Reabriu em 18 de dezembro de

2009, já com o nome de Cine Theatro Dib Barbosa (homenagem ao fundador) e em abril de 2016 comunicou seu fechamento à Agência Nacional de Cinema (Ancine).

A lógica econômica que se forma nesse momento é: sem shopping, sem cinema. E com as características econômicas e geográficas das cidades do Amazonas, só sobreviveriam os cinemas da capital. Enquanto no Estado de São Paulo eram facilmente encontrados cinemas e shoppings em cidades com população acima de 60 mil habitantes, no Amazonas, as maiores cidades depois da capital, Itacoatiara e Parintins, com uma média de 80 mil habitantes, não conseguiram ter *shopping centers*, e, portanto, nem manter seus cinemas.

Portanto, de todo o processo da tentativa de manutenção das casas de cinema em Parintins, que inicia na década de 40 e termina em 1998, o critério econômico e de modo mais geral, do desenvolvimento técnico e tecnológico dos meios de produção em comunicação também foi forte fator do não acoplamento do cinema com a cultura local.

Segundo Williams (1992; 2010) o desenvolvimento da cultura só pode ser compreendido dentro do desenvolvimento da própria sociedade, levando em conta suas dimensões locais e globais. Dentro da sociedade capitalista as possibilidades e o desenvolvimento são reais e concretos, mas ideia de que o acesso é universal não é verdadeira.

A relação da população com o cinema, em um sentido mais imaterial, foi relativamente próxima, tendo em vista a quantidade de casas de exibição que passaram pela cidade e o tempo de duração. As barreiras foram materiais.

Os empreendimentos formados nas décadas de 50 e 60 mudaram radicalmente nos anos 80 e 90. Luca (2010) afirma que embora alguns agentes como o grupo Severiano Ribeiro se mantenham, a estrutura é totalmente diferente. Os cinemas hoje são os modelos originalmente importados, *Multiplex* e *Megaplex*¹¹. Dos três maiores empreendimentos do setor, apenas o Severiano Ribeiro é brasileiro, os outros dois são o Cinemark e a United Cinemas International (UCI).

Cinemark, UCI e o Grupo Severiano Ribeiro detêm aproximadamente 37% das telas existentes no país. Controlam, porém, quase 60% das bilheterias e têm participações maiores, ainda, nas operações de vendas de comestíveis e da publicidade na tela (LUCA, 2010, p.68).

Outro ponto fundamental apontado pelo mesmo autor está na constituição das camadas consumidoras. Depois do período de redemocratização do país, houve um

¹¹ Costuma-se definir *Multiplex* como o conjunto com mais de seis salas e *Megaplex* como o conjunto com mais de 12.

significativo aumento do poder de consumo da classe média, bem como do próprio estrato quantitativo da classe. Isso não apenas os colocou como forte lastro da população economicamente ativa como os possibilitou também maior envergadura na formação cultural.

Portanto, as características da população dos anos 50 e 60 são outras, se comparadas às décadas de 80 e 90 em diante. Nesse mesmo sentido, Luca (2010) afirma que a migração para os *shopping centers* não foi apenas dos cinemas, mas tratou-se de um fenômeno geral da economia e da cultura. Segundo o autor:

[...] nos últimos vinte e cinco anos, a representatividade comercial desses centros comerciais elevou-se de patamares quase nulos a mais de vinte por cento do montante obtido nas operações de venda no comércio nacional [...] Esses 'novos consumidores' são bastante parecidos com aqueles de Paris, Tóquio, Madri, Sidnei, Chicago, Cidade do México, São Francisco ou outras localidades dos países mais desenvolvidos. Seus anseios são os mesmos e a rapidez da circulação das notícias e das novidades, em especial através da transmissão por internet, dão-lhes uma permanente atualização [...] (p.69).

No caso de Parintins, sem estrutura e demanda para um empreendimento comercial desse porte, a cidade não pode acompanhar a dinâmica global e nacional. O público jovem, de formação cultural diversa e atualização rápida também não se instituiu.

Segundo o Censo do IBGE de 2010 os três maiores grupos etários são, respectivamente, os de 5 a 9 anos; os de 10 a 14 anos; e os de 15 a 19 anos. Trata-se de um público jovem demais para estar dentro do padrão consumidor. Segundo Nogueira (2009) o acesso à cultura e a formação cultural são demandas não supridas pela cidade. Trata-se, na verdade, de um problema que atinge a maioria dos municípios interioranos. A atualização via internet é limitadamente possível. Falta infraestrutura que possa levar sinal de qualidade a cidade, e por ser uma ilha, dificulta a implantação de cabos de fibra ótica.

Portanto, esse público indicado por Luca (2010), não se consolidou na cidade. Assim, Parintins não manteve e nem criou novos cinemas tanto pela falta dos *shopping centers*, quanto pela falta de um público específico. Na verdade, pela criação do novo público do cinema, que não é o público de 30 ou 40 anos atrás.

Em matéria do Jornal A Crítica¹² publicada em 15/12/2012, o filho do fundador do Cine Theatro Dib Barbosa, afirma que: “Depois de 30 anos sem cinema, o pessoal esqueceu como era [...]”. O que ocorreu, na verdade, foi que o público se modificou enquanto consumidor. O cinema se modificou dentro o sistema industrial e o público também, mas pela própria dinâmica do capitalismo, esse público não pôde se formar em todos os lugares.

O que quer dizer que as limitações geoeconômicas de pequenas cidades como Parintins são fundamentais para compreendermos a cultura. No caso da cultura cinematográfica em Parintins, a tentativa de um acoplamento estrutural do cinema com a cultura, por meio da instalação de casas de exibição, pode ser compreendida como um processo de insistência que se limitou pela discrepância entre o desenvolvimento geral dos meios de comunicação e o desenvolvimento específico da cidade. Porém, essa discrepância não é apenas técnica e tecnológica, pois atingiu o conjunto do desenvolvimento, sendo, também uma mudança no nível espiritual.

¹² <http://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/unico-cinema-de-itacoatiara-resiste-a-dificuldades-e-celebra-reinauguracao>

2. CINEMA E AUDIOVISUAL NA ERA DIGITAL

Como já afirmamos, as profundas e constantes transformações ocorridas nos séculos XX e XXI, principalmente no que tange ao avanço tecnológico, as práticas e produtos culturais iniciaram um processo de ascensão dentro do mercado capitalista.

A consolidação da cultura como um campo econômico foi um trabalho que envolveu políticas culturais, alterações nas legislações, criação de novos mecanismos fiscais e, sobretudo, aplicação de um volume de capitais considerável [...] (BUENO; RAMOS, 2001, p. 10).

O Estado assumiu o papel de financiador da cultura organizando formas de apropriação dos recursos públicos para empresas e demais grupos ligados à cultura e as diversas formas de arte.

Essa dinâmica trouxe no início do século XXI mudanças que alteraram o mercado cultural cada vez mais rápido. No mesmo sentido, vem modificando também a forma de produzir e consumir cultura. Uma mudança fundamental é o surgimento das tecnologias digitais, que embora comecem a aparecer mais claramente nos anos 90, foi a partir dos anos 2000 que sua inserção passou a ser percebida e reconhecida em todas as esferas da vida social, na economia e na política (CASTELLS, 2004).

Levy (1999) se considera um otimista quanto às vantagens do mundo digital e preconizou duas importantes modificações que se dariam com esse avanço. O autor acerta quando faz suas afirmações:

Em primeiro lugar, que o crescimento do ciberespaço resulta de um movimento internacional de jovens ávidos para experimentar, coletivamente, formas de comunicação diferentes daquelas que as mídias clássicas nos propõem. Em segundo lugar, que estamos vivendo a abertura de um novo espaço de comunicação, e cabe apenas a nós explorar as potencialidades mais positivas deste espaço nos planos econômico, político, cultural e humano (p.9).

As duas afirmações de Pierre Levy se confirmaram. É a partir dessa constatação que pesquisamos e pensamos o Amazonas e Parintins, especificamente sobre a produção de cinema e audiovisual com as tecnologias digitais.

O pleno desenvolvimento do mercado audiovisual por um lado culminou na inserção industrial e da profissionalização segmentada da exibição com a chegada dos shopping-centers (e as megaempresas), por outro lado, o desenvolvimento tecnológico

contribuiu fornecendo a tecnologia digital. Sobre isso Massarolo e Alvarenga (2010) afirmam que:

Na interação de “muitos com muitos” proporcionada pela convergência entre as telecomunicações e as redes sociais, o provedor de conteúdo é interpelado pelo usuário que não se satisfaz mais como consumidor passivo e passa a atuar como porta-voz do produto, participando ativamente dos fóruns de discussão criados pelas comunidades discursivas, seja para defender os interesses do “especialista amador” ou para promover novas demandas (p.121).

Trata-se de novas possibilidades para práticas culturais. Primeiramente porque surgem novos meios materiais de produção e reprodução de cultura (tecnologia digital). Depois, porque esses meios são acessíveis a uma nova camada da população, que dentro do universo cultural já existente, vão difundir outras práticas. Dessa forma o “especialista amador” citado pelos autores, tem a possibilidade de sair dos fóruns e da internet de modo geral e começar a pegar nas câmeras e operar os programas de edição de áudio e vídeo.

Assim, a tecnologia digital ajudou os produtores locais a dar um novo fôlego. É a partir dessa nova realidade que surge a pesquisa de Siqueira (2011), desenvolvida como mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCCOM) na Ufam, em Manaus, intitulada: “Vídeo digital: uma alternativa à produção cinematográfica em Manaus (AM)”. A ideia principal da pesquisa é que:

Enquanto os diretores de grandes produções discutem os prós e os contras da imagem digital, os realizadores independentes comemoram a possibilidade de produzir em um suporte de baixo custo e de que seus filmes tenham uma circulação em ambientes não explorados pelo cinema comercial (SIQUEIRA, 2011, p.82).

O ponto fundamental que destacamos inicialmente é a passagem do analógico para o digital. Segundo dados da autora supracitada, 94% dos realizadores de filmes de sua pesquisa (que detém seu próprio equipamento) usam unicamente a tecnologia digital, sendo que os outros 6% usam a digital e analógica/Super 8, conforme ela completa:

Quanto à assertiva de que a tecnologia digital é acessível: 61% dos entrevistados responderam possuir equipamento cinematográfico e, nesse universo, 94% deles são em suporte digital. Os 6% restantes, além do digital, também possuem equipamento analógico. A partir dessa informação podemos concluir que 100% dos realizadores possuem algum equipamento em suporte digital (SIQUEIRA, 2011, p.113).

Outro fator de extrema importância é o fato de que 59% dos entrevistados, afirmaram que não estariam produzindo se não fosse pela tecnologia digital. É importante ressaltar também a quantidade de filmes por pessoa, um número relativamente alto, levando em consideração o contexto local e os números dos produtores que usavam película.

Os realizadores amazonenses mantêm produção regular de, ao menos, um filme por ano (43%). Tendo em vista o processo cinematográfico que exige um período para a pré-produção (formatação de roteiro, busca de recursos, entre outros), produção (filmagem) e pós-produção (edição) é um número expressivo numa cidade sem tradição de produção cinematográfica. Aqueles que produzem dois filmes por ano representam 32% dos entrevistados (SIQUEIRA, 2011, p.102).

Segundo a autora desde o I Festival Norte do Cinema Brasileiro (1969) (e único ainda) outro evento desse tipo só ocorreu em 2002, para promover os filmes produzidos em 2000, em formato digital. “[...] Esse se constituiu no primeiro passo de uma série de ações, ainda que realizadas de forma isoladas e apontaram as possibilidades de Manaus como um centro produtor de filmes [...]” (SIQUEIRA, 2011, p.91).

A partir desse momento as produções passam a estar intimamente ligadas a tais eventos. Os principais festivais de cinema de Manaus, que vem comportando essa produção são: Um Amazonas; Curta 4; *Amazonas Film Festival*; e Mostra Amazônica de Filme Etnográfico.

Com toda a certeza a tecnologia digital trouxe novas possibilidades para a produção. Ainda que as questões estéticas e qualitativas estejam em constante discussão, o quantitativo é um ganho. Enquanto que no I Festival Norte do Cinema Brasileiro de 1969 foram inscritos 42 filmes, – locais e de fora – a primeira edição do Um Amazonas, em 2002, teve 51 filmes; a edição subsequente, 2003, teve 103. Já a primeira edição do Festival Curta 4, realizada em 2005, teve 87 filmes inscritos, embora só tenham sido selecionados 21 destes. Para completar, lembramos que o Festival Norte do Cinema Brasileiro teve uma única edição. Já o Um Amazonas e o Festival Curta 4 ocorrem anualmente, desde 2002 e 2005, respectivamente.

Segundo os dados de Siqueira (2011) há uma íntima relação entre a criação desses eventos – principalmente o Um Amazonas e o Festival Curta 4 – e um projeto de oficinas de cinema iniciado pela Associação de Mídias Audiovisuais e Cinema do Amazonas (Amacine). Por meio de questionários e entrevistas Siqueira (2011) constatou que em Manaus, foram justamente tais oficinas que impulsionaram as pessoas a produzirem e a participar com certa regularidade nos festivais de cinema.

O principal sujeito dessas ações é o produtor Junior Rodrigues, presidente da Amacine. Com a boa avaliação das oficinas em Manaus, o projeto estende-se.

A partir de 2000, ele [Junior Rodrigues] vai realizar oficinas de produção de filmes em 18 municípios¹³ do Amazonas, entre eles Parintins, incentivando a produção de curtas de um e de quatro minutos. Em Parintins, alguns realizadores que vão surgir nesse período são Ray Santos, Armando Queiroz, Kelly Sobral, Doug Henrique e Harald Dinelli (MOURAO; SIQUEIRA, 2013, p.2).

Esse é o início de um processo que tendeu ao crescimento. Os festivais de cinema ganham corpo e cada vez mais apoio. Enquanto que as pesquisas antes citadas como a de Costa (1996), Lobo (1994), Costa e Lobo (1983), Costa e Lobo (1987), Gonçalves (2012) estudaram um cinema no Amazonas que se restringia à Manaus, agora temos a possibilidade de mergulhar na produção dos outros municípios do Estado, possibilitando maior compreensão da produção amazonense. Sabendo que as oficinas antes citadas possibilitaram a produção em várias cidades, o tamanho e o tempo dessa pesquisa não podem abarcar todas as cidades. Por isso nos dedicaremos ao município de Parintins, que tem uma história peculiar com a cultura cinematográfica.

¹³ Segundo dados de 2015, da Amacine, as oficinas já se estenderam a 28 municípios.

3. NA ERA DOS FESTIVAIS

Para compreender o momento atual da produção digital, principalmente a partir dos anos 2000, é fundamental nos aprofundarmos na questão dos festivais de cinema e sua contribuição dentro do processo.

Segundo Luca (2010) o público brasileiro que vai aos cinemas é fiel, porém restrito. Trata-se de um contingente entre 10 e 15 milhões de indivíduos que vão ao cinema diversas vezes. Isso significa entre 10% e 15% da população brasileira, apenas. Essa população frequenta cinemas que existem em apenas 8% dos municípios brasileiros, pagando um preço acima da média da renda mensal no país (LEAL; MATTOS, 2010).

Porém, para que esse público fosse construído e consolidado ocorreu todo um processo no qual os festivais e demais eventos de cinema tem uma participação fundamental.

Estudos demonstram que, onde acontece um festival, além da exibição, há também formação, reflexão, promoção, intercâmbio cultural, diversidade, articulações política e setorial, reconhecimento artístico, ações de caráter social, geração de emprego e renda, além de um crescente ambiente de negócios [...] (LEAL; MATTOS, 2010, p.73).

Segundo o autor, nos últimos 10 anos (a contar da publicação do livro, em 2010) esses eventos proporcionaram isso ao público nacional, ajudando na formação desse público consumidor de cinema. O circuito de eventos cresce com uma taxa média de 20% ao ano, o que é um desenvolvimento muito relevante.

O relatório denominado “O painel setorial dos festivais audiovisuais”, organizado pelo Fórum nacional organizadores de festivais de cinema com apoio da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, aponta significativas mudanças no circuito.

Tabela 2 – A evolução quantitativa dos festivais de cinema no Brasil

ANO	Nº DE EVENTOS	VARIAÇÃO % EM RELAÇÃO AO ANO ANTERIOR
1999	38	-
2000	44	15,78%
2001	48	9,09%
2002	62	29,16%
2003	75	20,96%
2004	86	14,66%
2005	96	11,62%
2006	132	37,5%
2007	217	64,39%
2008	231	6,45%
2009	243	5,19%

Fonte: O painel setorial dos festivais audiovisuais (2011)

O aumento no número de eventos é significativo, principalmente nos anos de 2002, 2003 e 2007. O início da inserção de filmes parintinenses é justamente em 2002, quando ocorre a primeira edição do festival Um Amazonas, o qual falaremos mais adiante.

Há de se ressaltar também o destaque do Amazonas em relação às demais Unidades da Federação localizadas na Região Norte. Entre 2006 e 2009 o Estado sempre esteve com mais eventos do que os demais, com 4 eventos nos três primeiros anos e 6 no último ano levantado pelo relatório, seguido pelo Pará com 2 nos três primeiros anos e 3 em 2009. No quadro geral de unidades da federação, o Amazonas finalizou o ano de 2009 como a décima unidade com mais eventos.

Em dados nacionais, o Amazonas é o 5º em público participante dos festivais e o 4º em movimento global de recursos, abocanhando 7,57% da verba movimentada no país.

Todos esses dados mostram a inserção do Estado no circuito dos festivais. E como antes apontado por Leal e Mattos (2010), esse processo gera um leque de outros modos de formação e possibilidades. Uma das mais importantes foi a criação, em 2013, do curso de Tecnologia em Produção Audiovisual pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e a possibilidade de, a partir de 2016, a criação do Bacharelado em Cinema e Audiovisual.

Outra característica fundamental dos festivais é o reconhecimento do pequeno realizador audiovisual, que a partir dos eventos desenvolve seus produtos e pode crescer dentro do circuito. Leal e Mattos (2010) afirma que os filmes nacionais ocupam apenas 10% do mercado brasileiro. Levemos em consideração, ainda, os dados já discutimos em tópico anterior a partir de Silva (2005), o qual analisa a concentração dos recursos públicos na Região Sudeste e em poucas produtoras. Portanto, não há espaço dentro do

circuito tradicional para esses produtos exibidos nos festivais, principalmente para os produtos de curta e média metragem, além dos documentários e filmes etnográficos, como mostraremos de forma mais específica em tópico posterior.

Dessa forma, podemos compreender um pouco do rico contexto que possibilitou a participação de Parintins, uma cidade do interior do Amazonas, em um circuito cultural e social que tem abrangência regional, nacional e internacional.

A participação da cidade no circuito está presente de forma mais recorrente em três eventos: Festival Um Amazonas; Festival Curta 4; e Amazonas Film Festival. Portanto, vamos nos dedicar a eles.

O Festival Um Amazonas é organizado pela Associação de Mídias Audiovisuais e Cinema do Amazonas (Amacine). Sua primeira edição data de 2002. O evento tem como foco produções audiovisuais de 1 minuto em diversas categorias, tais quais: Mostra Um Fora de Lei; Mostra Oficial; Mini Doc; Ambiental; Campanha Social; Tema Livre; Umzinho. Desde a sua primeira edição, o Festival recebe curtas de todos os lugares do Brasil.

No festival Um Amazonas, entre os anos de 2004 e 2015¹⁴, Parintins participou com 38 curtas, sendo que conseguiu 13 prêmios em diversas categorias, conforme a tabela abaixo:

Tabela 3 – Participação de Parintins no Festival Um Amazonas (2002-2015)

UM AMAZONAS		
ANO	QT. DE FILMES	QT. DE PRÊMIOS
2002	0	0
2003	0	0
2004	6	1
2005	*	*
2006	*	*
2007	8	*
2008	5	*
2009	10	9

¹⁴ Dados dos relatórios da Associação de Mídias Audiovisuais e Cinema do Amazonas (Amacine). Porém, a própria instituição não forneceu dados referentes aos anos de 2005 e 2006.

2010	2	1
2011	1	*
2012	0	0
2013	0	0
2014	0	0
2015	6	2
TOTAL	38	13

Fonte: Amacine

*Dados não fornecidos pela Instituição.

O Festival Curta 4 também é organizado pela Amacine. O evento tem como foco filmes de 4 minutos e é como o passo após o Um Amazonas. No Festival Curta 4, de 2006 a 2011, participaram 19 filmes, conseguindo 30 prêmios, confirme a tabela.

Tabela 4 – Participação de Parintins no Festival Curta 4 (2006-2011)

CURTA 4		
ANO	QT. DE FILMES	QT. DE PRÊMIOS
2006	4	9
2007	3	*
2008	4	5
2009	3	16**
2010	0	0
2011	5	*
TOTAL	19	30

Fonte: Amacine

*Dados não fornecidos pela Instituição.

**Edição com grande quantidade de categorias a serem premiadas

O Amazonas Film Festival é considerado o de maior relevância pela sua amplitude. Trata-se de um evento internacional organizado pela Secretaria de Cultura do Amazonas. O evento ocorreu teve sua primeira edição em 2004 e a última em 2013, premiando filmes nacionais e internacionais em várias categorias, além da premiação local. Em 2011, na “Mostra Competitiva de Curtas-Metragem Amazonas” o filme Alegoria da Preguiça, um diálogo interior ganhou o prêmio de melhor roteiro para João

Áureo Lins. Esse foi o único filme selecionado para o evento. Na edição de 2012, Parintins participou com dois documentários: Chão Molhado de Everton Macêdo e Cinema em Trânsito de João Áureo Lins. O documentário Chão Molhado de Everton Macêdo levou três prêmios: melhor fotografia; melhor diretor; e melhor documentário. Na edição de 2013, Everton Macêdo ganhou o prêmio de melhor roteiro com o documentário Watyama. Foi o único filme parintinense que participou do evento.

Tabela 5 – Participação de Parintins no Amazonas Film Festival (2011-2013)

AMAZONAS FILM FESTIVAL		
ANO	QT. DE FILMES	QT. DE PRÊMIOS
2011	1	1
2012	2	3
2013	1	1
TOTAL	4	5

Fonte: Secretaria de Cultura do Estado (SEC-AM)

Assim, os Festivais receberam aproximadamente 61 filmes parintinenses em 13 anos, o que significa uma média de mais de quatro filmes selecionados, por ano. A cidade soma também 48 prêmios, mais de três premiações por ano. São índices que não podem ser ignorados, principalmente tendo em vista as dificuldades de se produzir fora dos centros coletores de recursos. Nosso quadro final fica dessa forma:

Tabela 6 – Participação de Parintins nos principais eventos locais

PARTICIPAÇÃO		
EVENTO	QT. DE FILMES	QT. DE PRÊMIOS
Um Amazonas	38	13
Curta 4	19	30
Amazonas Film Festival	4	5
TOTAL	61	48

Fonte: Secretaria de Cultura do Estado (SEC-AM) e Amacine

Como afirmamos antes, no entorno dos festivais há todo um desenvolvimento cultural. Parte da inserção da cidade dentro do circuito vem da formação, em 2007, da Associação Parintinense de Cinema (APINCINE). O órgão foi formado por diretores, roteiristas, produtores e atores que vinham participando dos eventos acima citados. Segundo Mourão e Siqueira (2013) e Azevedo e Souza (2012) os filmes produzidos na cidade são sempre obras coletivas e muitos são realizados por um mesmo grupo. E foi essa equipe mais recorrente que se juntou para a criação da instituição. Organizados, pleitearam e conseguiram o edital do Programa Mais Cultura de Apoio a Microprojetos na Amazônia Legal, com recursos do Ministério da Cultura por meio da Secretaria de Articulação Institucional (SAI) e da Fundação Nacional de Artes (Funarte). Somando o apoio da Secretaria de Cultura do Amazonas, da Prefeitura Municipal de Parintins e da Parintins Vídeo eles realizam em 2011 o I Parintins Fest Cine. O evento foi realizado com a exibição de doze filmes, muitos dos quais mais tarde participaram dos três eventos antes citados.

4. OUTRAS AÇÕES RELEVANTES

Antes de nos dedicarmos especificamente à produção, suas características e seu contexto nos ateremos a algumas práticas culturais que julgamos relevantes para compreender a formação da cultura cinematográfica.

Embora o cinema em Parintins tenha sido atingido pela crise das casas de exibição e não haja também dados sobre qualquer produção até aquele momento – 1998, a virada do século traz outras possibilidades de inserção do cinema na cultura local.

A protagonista dessas iniciativas é a Universidade, de modo específico, a Universidade Federal do Amazonas (Ufam)¹⁵. Os professores, principalmente os ligados ao curso de Comunicação Social/Jornalismo, desempenham importante papel na introdução de uma vertente da cultura cinematográfica direcionada a conhecer o cinema e se formar por meio dele.

Williams (1992; 2011) afirma que práticas culturais específicas costumam estar ligadas a formas gerais e as duas só podem ser compreendidas se relacionadas com o contexto da capacidade produtiva e técnica. Isso significa ressaltar os avanços técnicos do maquinário, desde câmeras, computadores e projetores até o acessível preço de aquisição e manutenção, se compararmos o aparato analógico com o digital. Ainda assim, não se descarta o fato de que são meios com algum custo, logo acessíveis a determinados grupos e não a outros.

Também é necessário ressaltar que grupos organizadores de tais práticas culturais, como a Ufam e a UEA, dispõem de fomentos específicos, seja das próprias instituições ou de agências de fomento a ciência, tecnologia e inovação.

Em um sentido diagnóstico Williams (2011) afirma que essa diferença econômica se manifesta socialmente como aqueles que podem dizer algo (nesse caso por meio audiovisual) e aqueles que não podem. Ampliando para o espectro da fruição e da recepção, isso significa – ainda que pareça lógico – que aqueles que não podem dizer algo, nunca disseram ou não dizem nada. Da mesma forma, como produto fetichizado, um filme produzido ou uma mostra organizada só são conhecidos como fenômeno aparente, ou seja, não se sabe certamente, via de regra, quem o fez e sob que condições.

¹⁵ A unidade de Parintins denominada Instituto de Ciências Sociais, Educação e Zootecnia foi criada em 24 de Setembro de 2007.

Dentre os pontos que começamos a discutir acima, então, esse tópico quer saber as características internas e contextuais das práticas culturais que tem o cinema como centro (seja na produção ou na exibição) e que surgem a partir do início do século XXI. Para tanto é indispensável compreender os meios de comunicação como meios de produção. Nossa pesquisa identificou seis categorias de práticas culturais, são elas: formação (práxis); educação técnica; educação cultural; entretenimento; conhecimento. Difusão.

Porém é preciso ressaltar que a Ufam não é a única instituição presente nesse processo. Por isso, desenhamos abaixo um quadro demonstrativo para quantificar e categorizar os projetos.

Quadro 1: Outras ações relevantes

Nº	Atividade	Instituição	Ano de realização	Categoria
1	Cinema Indígena e produção audiovisual na Casa de Trânsito Sateré Mawé de Parintins	Ufam	2012	Formação (práxis)
2	Cine Greve	Ufam	2012 e 2015	Formação (práxis)
3	Cinema na casa da cultura	Movimento Parintins sem Fantasia	2013	Formação (práxis)
4	Curso de Cinema	Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro	2013	Educação Técnica
5	Curso de edição de vídeo	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac)	2014	Educação Técnica
6	Curtas Memórias	Ufam/Funarte	2010 e 2011	Educação Cultural
7	Espaço Vadi-Ação: vivências da práxis capoeirana dentro e fora do ICSEZ/UFAM/Parintins	Ufam	2011	Educação Cultural
8	Cine-História: Ensino, Pesquisa e Extensão com o Audiovisual na Amazônia	Universidade do Estado do Amazonas (UEA)	2015	Educação Cultural
9	I Mostra de Curtas Universitários: a etnicidade de Parintins através do cinema	Universidade do Estado do Amazonas (UEA)	2011	Educação Cultural
10	Projeto Ciclo de Cinema	Prefeitura de Parintins	2013	Entretenimento

11	Projeto Ação cidadã itinerante	Prefeitura de Parintins	2013	Entretenimento
12	Cinética	Ufam/Curso de Comunicação Social/Jornalismo	2013 – atual	Conhecimento
13	Arte, Educação e Cinema	Ufam/Curso de Artes Visuais	2015	Conhecimento
14	Olhares plurais através de filmes: o cinema como ferramenta de aprendizagem	Colégio Batista de Parintins	2014	Conhecimento
15	Cine UEA em movimento na escola: experiências com cinema Latino Americano e documentários brasileiros nas escolas de Parintins	UEA	2014	Difusão

Fonte: autor

A partir dos dados tabulados, nota-se que de 15 atividades levantadas, seis delas são de responsabilidade da Ufam. No caso do item 3, ressaltamos que o Movimento Parintins sem Fantasia é composto por professores, alunos e técnicos da Ufam, dentre indivíduos de movimentos sociais e da sociedade em geral. Há de se ressaltar também os itens 8, 9 e 15, de responsabilidade da UEA. Isso significa que dez dos quinze itens tem participação direta da universidade ou de universitários, sendo que em sete se trata da Ufam. O Estado, por meio do executivo municipal e estadual aparece logo depois com três ações. Há uma ação de instituição de educação básica, uma da iniciativa privada e uma fruto da sociedade civil, embora esta última tenha como grupo formados indivíduos ligados a universidade.

Esse quantitativo mostra dois dados fundamentais. O primeiro é importância que as instituições dão para a cultura de forma geral e para o cinema de forma específica. A quantidade de ações representa isso. Diretamente ligado a isso, está também, a capacidade de conseguir recursos para suas ações, como discutiremos mais adiante.

A divisão que denominamos de “Formação (práxis)” tem como objetivo usar o cinema como meio de formação de indivíduos para práticas transformadoras da realidade. Como práxis são, então, ações orientadas dentro de um contexto que requer uma resposta. Estão relacionadas a movimentos sociais. Esse grupo de ações parte de

um pressuposto (talvez nem sempre consciente) de que a comunicação, especificamente o cinema, é objeto da práxis inerente ao ser humano, ou seja, como:

[...] um aspecto da essência do homem como ser que trabalha e se apropria coletivamente do mundo de modo prático e teórico [...] O homem é um ser que domina e compreende o mundo simultaneamente e, nessa medida, transforma a si mesmo e amplia o seu universo. (GENRO FILHO, 1987, p.215).

Como um livro, uma peça de teatro ou quaisquer obras de arte, o cinema é objeto de uma ação transformadora maior que sua exibição. Tais ações não constituem fins em si mesmas, mas um momento de uma ação coletiva, reflexiva e transformadora, teórica e prática.

Cada ação tem como processo formador e transformador tanto a sua organização e aplicação, como o produto final gerado (quando há). Da mesma forma, tem níveis de modificação de acordo com a posição na qual estão em relação à ação. Ajudam a construir ou melhorar a compreensão os que estão diretamente envolvidos e servem como forma de conscientização do público que vai conhecer ou consumir tal produto ou resultado.

Williams (1979) afirma que a linguagem, em um sentido geral, é a prática da sociabilidade humana. Ela é um elemento constitutivo da prática social material. E no caso dessas ações de formação, seus objetivos materiais são a modificação dos indivíduos por meio da projeção da consciência.

No caso da primeira ação, “Cinema Indígena e produção audiovisual na Casa de Trânsito Sateré Mawé de Parintins”, trata-se de um modelo conhecido no Brasil, baseado no projeto vídeo nas aldeias.

Seu objetivo é proporcionar, a tribos e grupos indígenas, formação para que possam fazer seus próprios registros. O projeto foi desenvolvido na Casa de Trânsito Sateré-Mawé, localizada em Parintins. Segundo Nunes, Silva e Silva (2014):

O cinema nacional brasileiro aborda a temática indígena desde a sua origem, em 1910. Desde então vem contribuindo para a construção de uma imagem dos grupos e sujeitos indígenas que situa-nos em termos de bons e maus selvagens face aos preceitos conceituais como civilização, nacional e Estado. Essas narrativas, em sua maioria, partem de um ponto de vista dominante etnocêntrico e universalista que, por meio da fixação de estereótipos, difundiram e continuam a difundir representações que situam os povos indígenas brasileiros no passado histórico, destituindo-lhes de particularidades individuais e coletivas e caracterizando-lhes como primitivos, selvagens, ingênuos, infantis, preguiçosos, exóticos, entre outros, ainda que haja momentos de exceção (p.3).

Portanto, a base formativa desse projeto é uma práxis que age na consciência dessa comunidade para que compreendam a importância de produzir seus próprios discursos, para que percebam o alcance do audiovisual e para que tenham meios técnicos para essa ação, ou, nas palavras dos organizadores da ação:

Esperávamos, por essa via, três desdobramentos pedagógicos: a) oferecer uma possibilidade de ruptura com a ideia de que a produção de filmes é uma arte para poucos ou exclusivamente de não-indígenas; b) causar um estranhamento entre a novidade das produções cinematográficas indígenas e as produções não-indígenas às quais estão acostumados; c) despertar o interesse prático e reflexivo pela produção de “vídeos indígenas” para além da condição de espectadores alienados dos meios e modos de produção acerca de suas próprias identidades e culturas (NUNES; SILVA; SILVA, S/D, p.6).

Nosso destaque para essa ação é o reconhecimento o projeto teve para com a produção audiovisual e o cinema especificamente. Vale ressaltar que alguns dos realizadores audiovisuais foram premiados nos festivais antes citados, como João Áureo Lins, fizeram parte desse projeto.

A outra ação, genericamente denominada de Cine Greve também tem o objetivo de formação, no sentido ativo e transformador. Essa ação tem destaque nessa pesquisa em função de sua recorrência. Em muitas atividades formativas, principalmente em greves, o cinema é usado como ferramenta. No caso da Ufam em Parintins, tanto na greve das Instituições Federais de Ensino Superior (Ifes) de 2012, quanto na de 2015, o Cine Greve foi uma das principais ações.

Nas atividades foram passados filmes como “A Greve” (1925) de Sergei Einsentein e “Germinal” (1993) de Claude Berri. Ambos tratam de movimentos grevistas e foram usados como exemplos para conscientização, esclarecimento e debate sobre a importância dos movimentos grevistas, sindicais e da luta de classes. A possibilidade conscientizadora e transformadora do cinema foi usada para alcançar as diversas categorias das Ifes (professores, técnicos e alunos).

A última ação de formação (práxis) levantada por nós é a que ficou conhecida por Cinema na Casa da Cultura. Organizado pelo movimento social denominado Parintins Sem Fantasia, a ação teve um duplo objetivo. Em função de o Movimento ser uma ação de ocupação de um prédio, houve a necessidade de criar atividades que trouxessem e mantivessem os membros na ocupação, sendo o cinema uma ótima ferramenta para tal ação. No entanto, as ações não poderiam ser tão somente lúdicas. Dessa forma, os filmes escolhidos tiveram como objetivo instigar e desenvolver o

debate crítico com foco nas ações do Movimento. A ação se assemelha muito com o Cine Greve, já que ambas tem um caráter militante social.

A divisão “Educação técnica” é semelhante no sentido do aprendizado, mas nesse caso ela não é formadora, em um sentido abrangente, ela é técnica. Trata-se de ações ligadas a instituições fornecedoras de meios para que se dominem as técnicas e processos que envolvem a produção audiovisual e cinematográfica. Diferente da anterior que busca uma significação e um trabalho da coletividade organizada, esse grupo está ligado à formação individual sem aspectos contextuais ou universais. É um grupo que tem como foco a racionalidade técnica e não a projeção na consciência.

O curso intitulado “Noções de Cinema” teve início em 2013, no Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro. Trata-se de um curso em nível técnico, com dois anos de duração. Embora uma parte do curso tenha como foco a formação em artes, seu objetivo central é o domínio das etapas da produção cinematográfica e noções de atuação.

Não tem como foco a transformação de uma dada realidade ou comunidade, seu foco o desenvolvimento de uma racionalidade técnica. O curso também está relacionado com os Festivais, pois tem usado o Um Amazonas como escoamento da sua produção. É preciso dar destaque, embora não seja um filme, para o videoclipe produzido para a banda gospel Parolles, intitulado Suficiente. O vídeo está no canal da banda no Youtube e já têm quase 20 mil visualizações.

A outra ação de Educação Técnica é o recorrente curso de edição de vídeo do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac). Trata-se de um curso voltado para o domínio dos softwares de edição de vídeo em ambiente digital. Mas o que chama atenção é que o Senac oferece os cursos com base em demandas de público, o que significa que há um público disposto a investir financeiramente nessa formação.

Já a categoria “Educação Cultural” é como um meio termo entre as outras duas. Embora tenha como foco o conhecimento e a aprendizagem, não se trata de uma racionalidade técnica e nem de um processo transformador. São ações que buscam ampliar a visão dos participantes da ação, fazendo-os refletir sobre sua realidade local, sua cultura ou uma prática cultural específica.

Quanto à categorização de Williams (1992; 2011) sobre o contexto das práticas culturais e suas formas, essa aqui tem peculiaridades materiais. As quatro ações levantadas pela pesquisa foram desenvolvidas pela Universidade com apoio de agências de fomento ou, como no caso da primeira, de edital federal.

Isso nos leva a três pontos importantes sobre a tentativa de aproximação do cinema com a cultura: a alocação de recursos; o domínio e a capacidade de discussão e compreensão da cultura; a necessidade de valorização local.

Como já afirmamos antes, é preciso dispor de meios e condições para produzir determinados discursos. Quanto mais complexo o meio, maior o custo. O discurso audiovisual é uma mídia terciária, o que significa que tanto para se produzir como para se consumir esse discurso são necessárias tecnologias específicas (BETH; PROSS, 1990).

Dessa forma, todas as ações aqui discutidas envolveram um fomento específico que para que pudessem ser realizadas. O projeto Curtas Memórias é fruto de edital do Ministério da Cultura e tem acompanhamento da Ufam. Dentro da ação está todo o processo de organização e criação de material, bem como o de distribuição.

A ação “Espaço Vadi-Ação: vivências da práxis capoeirana dentro e fora do ICSEZ/UFAM/Parintins” também dispunha de fomento específico da Universidade, o que possibilitou a aquisição e exibição de material audiovisual por meio do Vadia Cine, conforme exemplo do cartaz abaixo.

QUANDO?
10/06 (6ª feira)

ONDE?
Auditório do ICSEZ/UFAM

QUE HORAS?
Início às 18:00

ENTRADA GRATUITA

Vadia - CINE !!!

APRESENTA:
PASTINHA! Uma Vida pela capoeira

Sinopse:
Fruto de mais de cinco anos de trabalho, "Pastinha - Uma Vida pela Capoeira", um filme do cineasta e capoeirista Antônio Carlos Muricy é um documentário 16mm filmado no Rio de Janeiro, em Salvador e em Nova York, EUA. Ilustrado com fotos de David Zingg e de Pierre Verger, e por desenhos e pinturas de Capoeira do próprio Pastinha, representa uma rara oportunidade de se conhecer os fundamentos e a história da lendária Capoeira Angola e de seu maior mestre, Pastinha!

GÊNERO: Documentário
DIREÇÃO: Antônio Carlos Muricy
TEMPO: 81 minutos
Brasil, 1998

SOBRE O PROJETO:
O Vadia-Cine é uma proposta da ACE "Espaço Vadi-Ação: vivências da práxis capoeirana dentro e fora do ICSEZ/UFAM" além da apresentação do vídeo, realizamos debate e vivências práticas conduzidas ao final da exibição. Coordenação: Prof. Marcelo Radicchi. Vice-coordenação: Prof. Aristóteles de Jesus

Pastinha!
Uma Vida pela Capoeira
Uma Vida pela Capoeira

Imagem 6: Cartaz do Vadia-Cine

Fonte: Radicchi (2011)

A ação intitulada “Cine-História: Ensino, Pesquisa e Extensão com o Audiovisual na Amazônia” dispôs de financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Fapeam), no valor de R\$ 18.000,00 (dezoito mil reais), um quantitativo financeiro dificilmente levantado por grupos, comunidades ou ações que não dispõem de estrutura específica e acesso a uma fonte de fomento. Assim, o evento teve variada programação teórica e prática dentro do audiovisual.

A “I Mostra de Curtas Universitários: a etnicidade de Parintins através do cinema”, não teve fomento específico. Mas por se tratar de um evento universitário que já desdobramento de outro evento, a Semana Interdisciplinar dos cursos de História e Geografia, pode-se afirmar que houve alguma movimentação financeira para que os eventos fossem possíveis (DUTRA; LEAL, 2012).

Portanto, os três eventos só foram possíveis e tiveram determinada amplitude – regional no caso do Cine-História – em função de um contingente financeiro aplicado. Verba essa que dificilmente poderia ser alocada por outros grupos, já que a Universidade tem possibilidades privilegiadas de aquisição de editais e outras formas de captação.

Quanto ao segundo item de interesse, “o domínio e a capacidade de discussão e compreensão da cultura” novamente vemos o destaque para a Universidade. Embora ela não seja a única instituição capaz de desenvolver tal ação, ela é privilegiada por trabalhar com o conhecimento. Por ser fundada na necessidade de discutir de forma crítica os diversos aspectos da humanidade, a cultura costuma ser ponto central dentro das instituições de ensino superior. Vale lembrar que segundo o artigo 207 da Constituição Brasileira de 1988 “as universidades [...] obedecerão ao princípio da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão”. Portanto, não basta apenas exercitar a compreensão crítica da cultura, mas é preciso, também, a ação de extensão dentro das comunidades.

Isso nos remete ao terceiro item: a necessidade de valorização local. Com o desenvolvimento da modernidade, a sociedade definiu um modelo muito específico e peculiar de sociedade urbana fundada na financeirização da vida social e no domínio econômico. As comunidades tradicionais e as identidades locais tendem a ser sufocadas nesse bojo, tendo seu conhecimento deixado de lado. Todas as quatro ações de “Educação Cultural” aqui citadas estão ligadas a conscientizar determinados grupos ou comunidades quanto a essas questões.

Diferente da categoria “Formação (práxis)”, que tem foco na transformação, “Educação Cultural” está no campo mais da conscientização, sem objetivos de organizar grupos de ação propriamente ditas, mas que busquem olhar para si de forma diferente, mais ampla e com mais valorização.

Na categoria “Entretenimento” não há um objetivo claro e definido por parte dos promotores da ação. Não são passados filmes que estão fora do circuito comercial, não há o objetivo de discutir temas específicos e não há nem mesmo uma relação de comercial. Os filmes são passados em lugares públicos. É uma política de

entretenimento, tanto que as duas ações levantadas foram organizadas pela Prefeitura. Isso demonstra o descuro do executivo municipal com a cultura e o cinema, pois mal se pode afirmar que se trata de uma política ou ação cultural. É mero entretenimento.

O grupo “Conhecimento” aparece como metodologia do ensino. São ações que se apropriam do cinema para facilitar o ensino de determinados temas. Parte do pressuposto de que a arte é uma forma de conhecimento capaz sintetizar temas de forma interessante, sendo assim, um auxiliar da sala de aula, seja na educação básica ou superior. Em artigo no prelo, o professor Dr. Rafael Bellan, criador e responsável pelo CinÉtica até 2015 apresenta os objetivos da ação:

Inspirado na prática do cineclubismo, a iniciativa surgiu como uma atividade programada da disciplina, com exibições semanais de filmes e debates auxiliados por monitores, que, ao final de cada filme, conduziam as discussões, realizando as conexões com o conteúdo programático visto nas aulas. Como exercício dessa mostra, os alunos eram convidados a realizar resenhas das obras audiovisuais, treinando também as habilidades de crítico cinematográfico e jornalista cultural (SOUZA, S/D, p.1).

Para o professor, embora haja limitações materiais e culturais (das quais algumas já apontamos), a prática teve bons resultados e merece ser continuada. O docente afirma:

Assim, ainda que dificuldades como a ausência de uma sala de exibição bem equipada e a falta de tradição em cinema no município de Parintins estejam presentes, acreditamos que o uso de filmes em sala de aula, quando voltados ao debate crítico e alimentados por conteúdos acadêmicos de comprovada relevância, é um instrumento vital na aprendizagem de uma geração capturada pela midiatização cada vez mais intensa de suas práticas culturais. Aproveitar essas tecnicidades como ponto de partida da reflexão filosófica torna-se assim uma necessidade premente da docência no ensino superior (SOUZA, S/D, p.17).

Importante ressaltar que se trata de outra ação que tem como protagonista a Universidade, especificamente o curso de Comunicação Social/Jornalismo, além de que o curso tem se mostrado bastante interessado nas questões que envolvem o cinema na cidade, inclusive na produção como veremos posteriormente.

Já o projeto Arte, Educação e Cinema, também da Ufam, foi organizado dentro do curso de Artes Visuais. A ação as seguintes etapas:

1ª Etapa: o filme selecionado pela coordenadora do projeto era exibido aos membros da equipe. Ao final da exibição, a partir de um roteiro de perguntas, a coordenadora suscitava discussões a respeito de elementos do filme quanto ao aspecto formal (percepção dos alunos sobre atributos técnicos) e em seguida o conteúdo (narrativa, tema e

contextualização). Após a análise do filme, a equipe era organizada para divulgação e exibição à comunidade em geral;

2ª Etapa: os alunos divididos em grupos elaboravam os cartazes e divulgavam em escolas públicas que possuíam Ensino Médio, em universidades (UFAM e UEA) e em outras instituições educativas (IFAM, SEMED, SEDUC etc.);

3ª Etapa: no dia marcado para exibição, um dos membros da equipe apresentava o filme dando informações gerais e então o filme era exibido no auditório da UFAM. Em seguida, os membros da equipe suscitavam considerações a respeito do filme assistido. Na semana seguinte era feito um balanço sobre a atividade da semana anterior, procurava-se discutir formas de melhorias do projeto e organizava-se a atividade da semana seguinte (BUENO, 2015, p.2).

Seu foco foi gerar e aprimorar o conhecimento teórico e prático sobre o cinema, tanto para a comunidade em geral, como para os alunos do curso, que além da formação, tinham como foco o desenvolvimento de sua habilidade docente, já que se trata de um curso de licenciatura.

A última ação dentro da categoria “Conhecimento” é fruto do Colégio Batista de Parintins, a única ação da instituição de educação básica. Trata-se de um Projeto Ciência na Escola (PCE/Fapeam), que segundo a professora Maria do Carmo, orientadora do projeto teve como objetivo desenvolver habilidades e competências para um aprendizado qualitativo com apoio da tecnologia audiovisual. Na ação o cinema não substitui o conteúdo e os livros, mas auxilia o aprendizado e facilita o entendimento de conteúdos que muitas vezes são pesados e difíceis, tornando assim o ato de aprender um processo que também envolva o entretenimento (MOURÃO, 2014).

Dessa forma, o cinema surge aqui também como um auxílio na aprendizagem de determinados conteúdos, sendo reconhecido por sua potencialidade educativa, crítica e pedagógica.

Por fim, o grupo “Difusão” tem um objetivo relativamente simples: dar a população o acesso a mais filmes e a produtos de difícil acesso ou conhecimento pela população local. A única ação dentro dessa categoria é um projeto de extensão da UEA. Trata-se de uma ação que busca mostrar a determinados públicos que existem outros filmes além dos brasileiros ou hollywoodianos, comumente consumidos por meio da Televisão, já que a cidade não tem cinema. O relatório do projeto diz o seguinte.

Por um lado, trabalhamos com longas-metragens filmados na segunda metade do século XX que falavam desde Cuba, durante seu processo de luta e de revolução, até a cidade de Buenos Aires, com seus ares europeus que suscitam (des)encontros românticos em tempos de amores virtuais. Temas como drogas, violência, favela, homossexualidade, ditaduras, arte, religião e historietas divertidas,

rodados na perspectiva de diretores provenientes de diferentes países Latino-Americanos e em cenários e paisagens que ilustram nosso continente; temas organizados em roteiros nada reconfortantes, que fogem ao modelo hollywoodiano dos finais felizes. Por outro lado, uma riquíssima produção de documentários brasileiros (igualmente desconhecidos por um elevado número de pessoas) que ajuda a desvelar alguns dos principais temas de nossa formação nacional e os desafios contemporâneos de uma nação que tem se defrontado contemporaneamente com alguns dilemas de sua complexa e excludente realidade política e social. Dos clássicos produzidos por Eduardo Coutinho ao trabalho de jovens documentaristas emergem “retratos do Brasil” que colocam em xeque a linearidades dos argumentos apresentados nas novelas e jornais exibidos em horários nobres das principais transmissoras de televisão (BASTOS; MACHADO, 2014, p.6-7).

Embora outras possibilidades críticas, de formação e conhecimento possam ter se desdobrado da ação, o foco do projeto é a difusão de um conteúdo que não chegaria a Parintins por outros meios.

Voltando a proposta de Maturana e Varela (1995), nos indagamos novamente se houve um acoplamento estrutural entre a cultura local e o cinema. Ainda na concepção dos autores, para que esse acoplamento ocorra é preciso que haja um reconhecimento por meio de uma ação. “Todo fazer é um conhecer e todo conhecer é um fazer” (p.32). Ou seja, as ações (fazer) criaram uma cultura cinematográfica (conhecer)? Ou é possível dizer que essas ações ao menos iniciaram a entrada do cinema na cultura local?

Creemos que, assim como no caso dos festivais, como falamos no tópico anterior, toda ação que tem o cinema como centro ou atividade, ajuda a aproximá-lo da cultura. Se a inserção das casas de exibição, que foi um processo de insistência até 1998, não conseguiu fazer o acoplamento estrutural entre a cultura e o cinema, podemos afirmar que esse processo se inicia no século XXI com tais ações e a produção em meio digital.

5. A PRODUÇÃO EM PARINTINS

Há três conjuntos de produtos que queremos destacar nessa parte da pesquisa. Uma série de produções sobre Parintins ou que tem ela como cenário/conteúdo, mas que foi produzida e organizada por produtoras e equipes de fora da cidade. A produção que vem se desenvolvendo na cidade que está diretamente ligada aos festivais de cinema que falamos em tópico anterior. E, uma produção específica que é feita com recorrência dentro da Universidade, que em parte, se relaciona com o conjunto anterior.

O foco aqui é discutir a produção e sua relação com a cultura em Parintins, principalmente no que tange ao Boi-Bumbá, a principal manifestação cultural da cidade. Percebemos uma convergência temática com o Boi-Bumbá em relação ao primeiro conjunto e certa resistência com os outros dois, como explicaremos adiante.

É salutar ressaltar novamente a importância da cultura do Boi-Bumbá para a cidade. Nogueira (2008) afirma que Parintins tem toda a sua estrutura e evolução atual em função do que o Boi pôde oferecer. Por se tratar de uma cidade que tem a maior manifestação cultural e turística da Região Norte, com renome internacional, foi necessário dar à cidade as condições necessárias para abarcar tal público e empreendimento.

Justamente por isso, como indicaremos, o Boi será alvo de produtores e cineastas. Porém, Parintins sempre foi uma cidade com importância econômica e geográfica para o Amazonas e a Amazônia de um modo geral. Assim, antes de entrar no foco da pesquisa, é fundamental citar duas importantes passagens pela cidade, ainda com a imagem analógica. A primeira passagem é do pioneiro do cinema brasileiro, Silvino Santos, ícone de produção e sensibilidade cinematográfica. Costa e Lobo (1987) afirmam:

A produção cinematográfica de Silvino Santos é um longo e completo mosaico da vida amazonense e amazônica. Realizou 9 longas-metragens, quatro deles localizados; 57 documentários de média e curta-metragem, quase todos exibidos comercialmente. Produziu uma série de 26 filmes ‘domésticos’ que retratam a família Araújo, em Manaus e Portugal (p.7).

O filme que falamos, data de 1945. Trata-se do documentário Vila Amazônia, dirigido, filmado e montado por Silvino Santos. A obra foi produzida pelo seu patrão

Agésilau de Araújo, que comprará as terras na época. Eis a sinopse no filme na página da Cinemateca Brasileira:

(...) todas as fases da construção da Vila (Amazônia), desde 1948 a 1957: construção da capela, hospital, escola, olaria, oficinas mecânicas, residências dos trabalhadores e do administrador. Chegada de máquinas. Instalação da Prelazia de Parintins. Visita da comissão Norte-Americana. Os castanhais. Plantações de milho e arroz. Mandioca e fabrico da farinha. Festa de N. Sra. do Carmo em Parintins. Rebanho, preparo dos campos em várzea e terra firme." (SVC-NJFL/RSS) (S/D).

Trata-se das terras de Vila Amazônia, um território Federal sob o domínio de Parintins, que tem importante papel histórico durante a Segunda Guerra Mundial com a chegada dos japoneses. O filme foi produzido no último ano da Grande Guerra, nesse momento, o empresário já comprara as terras dos japoneses para iniciar seus empreendimentos no local. Os Termos Descritores que estão no site da Cinemateca nos ajudam a compreender um pouco mais sobre a obra. São eles: Guerra Mundial, 2; JP; Amazônia; Hospital; Escola; Pecuária; Trabalho; Igreja Católica; Agricultura; Horticultura; Visita estrangeira – US.

Os termos mostram a diversidade e amplitude de temas do filme, que, embora seja um produto de registro do grupo empresarial de J.G de Araújo, carrega consigo a qualidade e sensibilidade de Silvino Santos.

Mais à frente, outra figura fundamental da história do cinema nacional aparece com suas lentes direcionadas para a região. Trata-se de Glauber Rocha, que filmou “Amazonas, Amazonas” produto encomendado pelo Estado, na figura do governador e historiador Arthur César Ferreira Reis. O documentário foi fruto do contato que o escritor Márcio Souza teve com o cineasta na V Jornada Brasileira de Cineclubes, em Salvador. Depois que Glauber Rocha fora preso pela ditadura militar, ele saiu da prisão sem projetos e possibilidades para se manter. Foi esse contato e a necessidade que trouxe o cineasta ao Amazonas. Mendonça e Amaral (2016) ao analisar cartas e depoimentos discutem um pouco do contexto da produção e afirmam que houve:

[...] uma oscilação entre um Glauber voluntarioso, que desejava conhecer e defender o Amazonas num primeiro momento, e um Glauber angustiado, que aspira por uma ‘picaretagem’ depois de ter encarado a repressão da ditadura (p.341).

Mais tarde, o próprio Márcio Souza teceu algumas críticas ao filme, taxando-o de propagandístico. Porém, Lobo (1994), lembra afirma que a passionalidade de Márcio

Souza o levou a tal crítica naquele momento, pois o filme de Glauber Rocha ainda é muito superior e tem uma dimensão bem maior que os filmes amazonenses daquela época.

“Amazonas, Amazonas” é um filme paradoxal. Ao mesmo tempo em que é produzido e financiado com recursos e “ideias” locais, é também dirigido por alguém de fora, no caso, Glauber Rocha. Ainda assim, como afirmado acima, traz um prenúncio importante. Lobo (1994) afirma que em certo momento ainda foi discutido se o filme de Glauber Rocha seria como a antecipação dos filmes propagandísticos do período Médici e do “Milagre Brasileiro” (1969-1974). A discussão não parece ter tido um veredito, apesar de o autor discordar da afirmação.

Amazonas, Amazonas é filme que mostra a região e sua beleza, para isso, passa, dentre outros lugares, por cidades como Itacoatiara e Parintins. Embora não sejam passagens duradouras ou fundamentais, mas denota-se a importância de deslocar tempo e recursos para vir à cidade e deixar dentro do produto final alguns segundos dedicados a Parintins.

5.1. BOI-BUMBÁ E A PRODUÇÃO DIGITAL

No início do século XXI Parintins desenvolve outras relações culturais com o cinema. Essa nova fase se dá pela inserção da tecnologia digital, que tem baixo custo e maior facilidade no manuseio, se comparado ao analógico. Siqueira (2011) afirma que isso ajudou muito no desenvolvimento qualitativo e principalmente quantitativo dos realizadores amazonenses.

Assim, semelhante aos primórdios do cinema, quando os famosos caçadores de imagens da pioneira Pathé desceram na Amazônia com suas câmeras e películas, agora os novos caçadores de imagens aproveitam a nova onda com a tecnologia digital.

As empresas de fora seguiram o clichê cultural sem grandes procuras por outras manifestações. Filmaram insistentemente o Boi-Bumbá, com algumas pequenas exceções. Levantamos aqui seis filmes produzidos por grupos de fora de Parintins. Quatro deles tratam diretamente do Boi-bumbá; um trata da Festa de Nossa Senhora do Carmo, mas faz relação com os Bois e a transformação da cidade entre as festas; e apenas um é totalmente alheio ao tema, sendo este dedicado a cultura e o uso das plantas medicinais.

Os filmes são: A Flor do Carmelo – Padroeira de Parintins (2015), Foliar Brasil (2005), Parintins Jungle Magic (2004), Paisagens do Conhecimento (2012), Brincar de Boi – O Centenário dos Bois-Bumbás de Parintins (2013), Boi Fantasma (2012).

A Flor do Carmelo – Padroeira de Parintins (2015) é um documentário dirigido por Zeudi Souza e tem como produtores Claudilene Siqueira, Ray Santos e Kelly Sobral, sendo os dois últimos, premiados produtores audiovisuais em Parintins. O diretor já é conhecido pelos filmes Promessa (2009) e Vivaldão – Colosso do Norte (2011). A Flor do Carmelo – Padroeira de Parintins é um projeto co-produzido pela 602 Filmes e contemplado no edital Proarte da Secretaria de Cultura (SEC) do Governo do Estado em 2013.

Embora haja produtores locais na equipe, consideramos esse um filme de fora, já que a direção é assinada por alguém que não é da cidade. O objetivo do documentário é retratar a fé à padroeira da cidade, Nossa Senhora do Carmo, dando ênfase à transformação e as relações entre o final do Festival Folclórico (última semana de junho) e o começo da festa da santa que acontece dia 16 de julho. Um dos momentos do documentário tratou inclusive da Romaria das Águas, uma parte da festa católica toda produzida pelos artistas dos bois.

Além da relação com o festival é importante ressaltar que a faceta principal do documentário também é sobre uma manifestação da cultura hegemônica, a religião católica, não buscando, portanto, explorar outros pontos da cultural local.

Parintins Jungle Magic (2004) é outro produto. Focado nos aspectos técnicos e artísticos do Festival Folclórico ele é produzido pela MPC Filmes e dirigido pelo britânico Simon Brook. Trata-se de um documentário que mostra os primeiros momentos da criação do evento, meados do mês e abril, até a realização na última semana de junho.

Brincar de Boi – O Centenário dos Bois-Bumbás de Parintins (2013) é um documentário para cinema. Ele foi veiculado no CineMais do Shopping Millenium, em Manaus. O produto foca nos cem anos de história dos Bois-bumbá, resgatando a história dos bois por meio de depoimentos e buscando a valorização da festa reforçando o imaginário local.

Um dos produtos mais interessantes é Boi Fantasma (2012). Produzido pela Karmatique Imagens Ltda, que é especializada em animação e recuperação do patrimônio cultural, o filme foi dirigido por Rogerio Nunes e José Silveira. O documentário tem o diferencial de resgatar a história pela ótica da tradição oral e

popular. Para isso, além de se basear nos relatos de moradores locais, a equipe também foi composta de pessoas da cidade para que ajudassem a organizar o conhecimento da melhor forma possível.

Trata-se de uma representação do antigo Auto do Boi-Bumbá a partir da tradição oral de Parintins, que desapareceu em meados da década de 1960 sem deixar registros visuais.

O único de ficção na nossa lista é Foliar Brasil (2005). Dirigido por Carolina Paiva o filme se passa em três lugares, precisamente e três manifestações da cultura brasileira: Carnaval da Bahia; Festival de Parintins; e Festa de São João em Sergipe. Para esse trabalho, nos interessa a passagem por Parintins, onde um romance guia o desvelamento do Boi-Bumbá.

Por fim, o último produto listado é o documentário Paisagens do Conhecimento (2013). Fruto do edital Etnodoc III (Edital de Apoio à Produção de Documentários Etnográficos sobre Patrimônio Imaterial) ele é dirigido por Karine Batista e Kika Gouvea. O filme acompanha o projeto Montagem da Paisagem do Conhecimento idealizado e feito pelo professor universitário e especialista em plantas medicinais, Moacir Biondo.

O produto trata de um importante tema, a medicina tradicional e sua manutenção nas comunidades tradicionais. O interessante é o fato do filme destoar dos temas clichês procurados por quem vem de fora, o Boi-bumbá e as festas católicas.

Tendo feito esse levantamento das imagens de Parintins no cinema produzido fora da cidade, cabe uma análise sobre alguns pontos históricos e culturais.

Primeiramente, como já afirmamos, de seis produtos, apenas dois não tratam diretamente dos Bois. Cremos que essa relação é tensionada pela dinâmica do mercado de bens culturais da atual fase da modernidade. Nogueira (2008) afirma que festas como o Boi-Bumbá de Parintins/AM, a Ciranda de Manacupuru/AM e o Sairé de Alter do Chão/PA estão integradas ao capitalismo, ou seja,

[...] expressam um sentimento local, mas que se realizam sob uma dimensão desterritorializada e dominada por leis mercadológicas [...] sem o controle social e sem o controle econômico dos grupos que as produzem (p.37).

Como as produções audiovisuais e cinematográficas são regidas pelas mesmas leis de mercado de quaisquer bens de consumo, eles acabam se entrelaçando mercadologicamente com os demais produtos, no caso de Parintins, com o de maior relevância econômica, a festa dos Bois. Assim, porque insistir na novidade, se há um

nicho que tem público certo? Reiteramos: “A cultura da mídia e a de consumo atuam de mãos dadas no sentido de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições, às crenças e às práticas vigentes” (KELLNER, 2001, p.11).

Foi por isso que o cinema veio em busca do Boi. Na verdade, podemos dizer que foi assim que ele se encontrou com o Boi, reproduzindo um produto simbólico em uma mídia diferente, transformando a festa em documentário audiovisual.

Dos dois produtos que não estão diretamente ligados ao Boi, um deles é *A Flor do Carmelo – Padroeira de Parintins* (2015). Embora seu foco central seja a Festa de Nossa Senhora do Carmo, ela tem intensa relação com o Boi-Bumbá. Tradicionalmente, como já falamos, a festa inicia com a Romaria das Águas, uma parte da festa católica toda produzida pelos artistas dos bois. Ou seja, o mercado guia a produção no mesmo sentido. Por um lado encontrando a referência a festa dos Bois e por outro, dedicando-se a outra manifestação tradicional da cidade.

O outro produto, *Paisagens do Conhecimento* (2013) não faz relação nenhuma com a “hegemonia” cultural. Seu diferencial se dá pela presença do professor Moacir Biondo, responsável pelo projeto tema do documentário. Outra característica que destoa o produto do contexto mercadológico é seu caráter de registro de uma ação específica, a saber, o projeto *Montagem da Paisagem do Conhecimento*.

Em linhas gerais, queremos reiterar que o fato de que produtores e diretores audiovisuais procurarem Parintins para filmar a Festa dos Bois em detrimento de outros temas não é uma coincidência, mas um sinal de convergência mercadológica, localizada historicamente e economicamente.

5.2. ECOS DE UMA RESISTÊNCIA: BOI FANTASMA

Indo além dos grupos que mantem o clichê de filmar o Boi-Bumbá em sua forma espetáculo, queremos destacar o documentário *Boi Fantasma* (2012) em dois aspectos relevantes para o pensamento cultural: 1) a representação da festa em sua forma inicial, centrada no auto do boi e ainda distanciada das determinações do mercado de bens simbólicos; 2) a representação da tendência popular (romântica) do Boi-bumbá antigo como o “tradicional”, “melhor” ou “a verdadeira festa”.

No primeiro caso, percebemos que mesmo com a forte estrutura do mercado capitalista, há formas de resistência ou resposta. Para Cardoso e Neves (2013) as camadas populares, aquelas originalmente detentoras do controle das manifestações culturais, tem líderes/mediadores entre a cultura popular e a cultura de massa, assim

“[...] ela representa inegavelmente uma estratégia contra-hegemônica das classes subalternas” (BRAGA, 2004, p.2-3).

Creemos que um dos momentos dessa resistência é o filme *Boi Fantasma*, pois sendo ele centrado no momento em que a cultura do Boi-Bumbá de Parintins ainda era organizada pelos líderes populares, ele acaba por discutir alguns pontos da transformação econômica que gerou essa passagem para a indústria cultural.

Nogueira (2008) faz importante afirmação:

As culturas correntes na Amazônia estão hoje no olho do furacão dos meios de comunicação modernos. É a própria Amazônia uma marca fetichizada. Modos de vida e festas populares tradicionais em qualquer lugar do planeta terão sempre espaço privilegiado na mídia, mas na Amazônia [...] ficam supervalorizadas (p.54).

A maioria dos produtos aqui citados trata do tema de forma fetichizada. Porém, *Boi Fantasma* busca as raízes do que foi a festa um dia, lembrando-o enquanto folguedo e promessa de santo, sua forma tradicional segundo Cardoso e Neves (2013), Braga (2002) e Nogueira (2008).

Braga (2002) afirma que “o boi é bom pra pensar”. Para o autor, a encenação da festa folclórica é um texto da cultura que gera significação entre sua forma (texto) e o contexto. O autor finaliza o referido trabalho com o seguinte questionamento:

Por outro lado, devem existir motivos significativos para que os “produtores culturais” dos bumbás da Amazônia se ocupem dessa manifestação ao longo dos tempos, ainda voltados para a encenação da “venda da língua do boi”; agora, não mais de casa em casa, para reunir alguns trocados para a festa da “matança do boi”, mas trilhando novos caminhos e granjeando outros patrocinadores, como as instituições públicas de fomento à cultura, empresas privadas comerciais, emissoras de rádio e televisão, etc [...] (p.24).

Seguindo a linha de pensamento do autor, tomamos as produções audiovisuais como textos da cultura sob os mesmos questionamentos: porque filmar a festa lembrando a “venda da língua do boi” ou centrando-se no espetáculo?

No primeiro caso, reiteramos seu caráter de resistência, porém, buscando outros métodos. Como afirmado por Nogueira (2008) a integração da festa ao circuito capitalista tira o boi das mãos dos produtores populares, seja pela força econômica (a patente, a marca, etc), seja pela burocratização organizada pelo capital, logo, dominada por ele (A Associação Folclórica e a regulação do Estado). Isso significa que este caminho está fechado. Se para Cardoso e Neves (2013) o Boi de Rua é uma alternativa popular, para nós, os editais culturais e a possibilidade de contar histórias em forma

audiovisual é também uma opção. O documentário Boi Fantasma é, portanto, um texto alternativo a forma hegemônica de filmar a festa do boi, sendo ele tensionado pelas camadas populares que um dia tiveram domínio da festa.

Quanto ao segundo aspecto que ressaltaremos – a representação da tendência popular do Boi-bumbá antigo como o “tradicional”, “melhor” ou “a verdadeira festa” – cremos que se trata de um fenômeno que ocorre pela falta de maior interpretação histórica, antropológica e social das manifestações culturais de modo geral.

Se por um lado o domínio da lógica do mercado sobre a festa do boi lhe deu características vendáveis e adequáveis a um produto industrial, transformando a estrutura da festa com o passar dos tempos e da inserção tecnológica, por outro lado, a festa só tem a dimensão atual (internacional) e o alto nível de investimentos públicos e privados em função dessa transformação. Azevedo (2002) sintetiza:

A articulação do bumbá com o mercado que consome o fenômeno cultural se dá via turismo, enquanto organização mercantil de lazer. O turismo implica a montagem criativa de um esquema de empreendimentos que explore o peculiar, o típico, o específico, oferecendo atrações capazes de ocupar o tempo livre dos consumidores, despertando seu interesse e sua vontade de aplicar recursos financeiros nas atrações que lhes são oferecidas. Nesse sentido, o turismo configura-se, também, como um espaço de difusão cultural (p.60).

Porém, essa discussão ainda carece de profundidade nos espaços populares. O resultado disso é um ambiente nostálgico e romântico quanto ao tema, desdobrando-se em um perigoso anacronismo.

Seu desdobramento no Boi Fantasma é a dialética entre a manutenção da memória cultural (como discutimos a pouco) e a forte tendência popular a um retorno às origens da festa, como se isso fosse possível ou mesmo plausível.

Queremos afirmar que embora os movimentos de resistência cultural sejam importantes e sua relação com a cultura de massa – nesse caso pelo audiovisual – sejam necessárias, há o perigo do anacronismo que se dá pela falta de profundidade e discussão no âmbito da história e da cultura. Isso significa um claro limite na contribuição cultural do documentário Boi Fantasma.

5.3. INDO PARA O LADO QUE O BOI NÃO VAI

Levantamos acima uma série de produtos feitos por empresas de fora da cidade (às vezes de fora da região) que tratam majoritariamente da Festa do Boi. Vale lembrar,

também, que as agremiações folclóricas produzem anualmente DVDs e/ou Blue Rays sem a participação direta dos locais na parte de produção audiovisual.

Creemos que esse distanciamento da população gera um fenômeno fazendo com que cada vez mais os locais percam sua identificação na produção da festa ou do conteúdo sobre ela. Como afirmamos, a partir de Nogueira (2008), a cultura de massa tira as manifestações do domínio da população para produzi-la industrialmente. Por não se sentirem mais produtores ou criadores da festa, a população identifica-se apenas como “brincante”. Assim, não produz também conteúdo audiovisual sobre o tema, pois já não se sente como ente criador, apenas parte da criação.

No âmbito audiovisual a população faz questão de participar e aparecer nas gravações de vídeos, documentários, DVDs e Blue Rays ou mesmo na transmissão ao vivo efetuada pelas redes de televisão já que a população é parte da festa, ou como se diz na cidade, é item¹⁶.

Como dissemos anteriormente, o Boi Fantasma é uma parceria entre uma produtora especializada em recuperação do patrimônio cultural e grupos populares locais – embora a temática do documentário tenha sido definida pela primeira. A curiosidade sobre isso é que esse é o único produto audiovisual sobre o Boi-Bumbá produzido por locais, ainda que estes não sejam os responsáveis diretos e nem pela concepção da obra. Ou seja, o referido documentário tem características de resistência em um sentido ativo, produtor, porém isolado. A população de modo geral também está em resistência, mas no sentido de resistir ao tema.

É sobre essa resistência à temática que vamos discutir adiante, tanto no que concernem as produções organizadas dentro da Universidade, como nas produções da cidade de um modo geral que escoam nos festivais.

5.4. A PRODUÇÃO UNIVERSITÁRIA

As Universidades costumam ter certa tradição na produção audiovisual. Porém a recorrência está apenas no curso de Comunicação Social/Jornalismo da Ufam. O principal caminho para a produção são os Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC), que segundo o Plano Pedagógico de Curso (PPC) podem ser produtos acompanhados de relatórios técnicos. Há também duas disciplinas que tem relação com a produção audiovisual: Produção Cinematográfica Digital e Telejornalismo (I e II).

¹⁶ Segundo o regulamento do Festival o item de avaliação número 19 é a galera. O item é composto pela população que participa animando a festa nas arquibancadas.

Fizemos um levantamento desses trabalhos até o ano de 2014 e organizamos em categorias temáticas para compreendermo-los melhor.

Quadro 2: produção universitária

Nº	Produto	Gênero	Tipo	Temática
1	Cinema em trânsito: documentário sobre uma experiência com os Sateré-Maué na Casa de Trânsito em Parintins	Documentário	TCC	Cultura
2	Um documentário sobre as produções de curta-metragem de um e quatro minutos	Documentário	TCC	Cinema
3	Anarriê: um documentário sobre as quadrilhas em Parintins	Documentário	TCC	Cultura
4	Fé e Cura – A comunicação popular das benzedadeiras de Parintins	Documentário	TCC	Religião
5	Videodocumentário "O Terceiro Sexo": uma abordagem social e cultural da homossexualidade em Parintins	Documentário	TCC	Abordagem Social
6	Ecos do inconsciente	Documentário	TCC	Abordagem Social
7	A Batalha que não escolhemos	Documentário	TCC	Abordagem Social
8	Pássaros do Mocambo	Documentário	TCC	Cultura
9	Documentário: Índios Urbanos: o movimento migratório dos Sateré-Mawé da aldeia de Ponta Alegre para a cidade de Parintins	Documentário	TCC	Cultura
10	Documentário União: o reflexo de uma ocupação	Documentário	TCC	Abordagem Social

11	Vídeodocumentário Comunicação Pública	Documentário	TCC	Política
12	O lugar da coreografia no boi-bumbá Garantido: aspectos históricos e mudanças no 'dois prá lá, dois pra cá	Documentário	TCC	Cultura
13	Lembranças de velhos: os primeiros meios de comunicação em Parintins	Documentário	TCC	História
14	Sonhos de Curumin;	Ficção	Disciplina de Produção Cinematográfica Digital	História
15	Rai-Vai;	Ficção	Disciplina de Produção Cinematográfica Digital	Tecnologia
16	Alegoria da Preguiça;	Ficção	Disciplina de Produção Cinematográfica Digital	Filosofia
17	Filhos de Bellan	Ficção	Disciplina de Produção Cinematográfica Digital	Educação
18	Monstro do Lixão;	Ficção	Disciplina de Produção Cinematográfica Digital	Meio Ambiente
19	Filhos da Vida;	Ficção	Disciplina de Produção Cinematográfica Digital	Drogas

20	Jogo do Mal	Ficção	Disciplina de Produção Cinematográfica Digital	Terror
21	Nos Braços de Waldir;	Documentário	Disciplina de Telejornalismo II	Perfil/biografia
22	As pastorinhas de Parintins;	Documentário	Disciplina de Telejornalismo II	Cultura
23	Política na era Papo Firme;	Documentário	Disciplina de Telejornalismo II	Política

Fonte: autor

Do ponto de vista técnico há alguns pontos a serem identificados. Todos os TCCs são documentários. Os produtos da disciplina Produção Cinematográfica Digital são todos filmes de ficção e os de Telejornalismo II também são documentários. São 23 produtos, sendo seis com a temática “cultura”, quatro com “abordagem social”, dois em “política”, dois também em “história” e as demais com apenas um filme. Destaque para o documentário de curta metragem que trata sobre a produção de filmes de 1 e 4 minutos na cidade.

Embora haja seis na temática cultura, apenas um trata do Boi-Bumbá, trata-se de “O lugar da coreografia no boi-bumbá Garantido: aspectos históricos e mudanças no 'dois prá lá, dois pra cá’”. Além do mais, o documentário está preocupado com uma questão muito específica, não sendo o Boi ou a festa em si o foco do vídeo.

Assim, ao contrário dos produtores e caçadores de imagens de fora da região, a população universitária também tem resistido a tratar do Boi-Bumbá em sua produção, reiterando a afirmação, que fizemos antes, de que o sentimento de domínio sobre a manifestação foi tirado da população.

5.5. A PRODUÇÃO QUE ESCOA NOS FESTIVAIS

Quanto à produção local, como já afirmamos, há uma relação direta entre ela os festivais. A população tem produzido com certa recorrência pensando em exibir esses produtos em tais eventos. Afirmamos em tópico anterior à quantidade de produtos exibidos e premiados. Parintins exibiu nos festivais aproximadamente 61 filmes em 13 anos, uma média de mais de quatro filmes selecionados, por ano, além dos 48 prêmios, mais de três premiações por ano.

Trata-se de um número relativamente alto de produtos exibidos e em um relevante espaço de tempo. Mesmo assim, nenhum dos filmes levantados pela pesquisa trata do Boi-Bumbá. Alguns têm a cultura como temática, mas o foco são comédias e curtas com temática social (drogas, meio ambiente, política).

Assim como ocorreu com a Universidade, os realizadores audiovisuais locais não tem se identificado com a temática ou, como cremos, não se sentem mais autorizados a tratar do assunto, já que, como afirmou Nogueira (2008), a manifestação foi tirada das mãos da população e colocada sob a regulação do Estado em concessões particulares e privadas.

Quando se trata dos filmes produzidos fora da cidade, ao consumi-los a população local poderia recusar, aceitar ou “negociar” os conteúdos que receberam de acordo com o seu arcabouço cultural, intelectual, político e etc, afinal a mídia não tem o poder unilateral de nos inculcar seus discursos (HALL, 2003).

A premissa de Hall (2003) ainda é válida, mas há um novo contexto onde os indivíduos têm maiores possibilidades de aumentar seu arcabouço, tal como a internet e as tecnologias digitais. Com elas, por exemplo, há maiores possibilidades de acesso e produção. Assim a resistência é poder descurar os produtos, produtores ou temas hegemônicos; também é poder começar a produzir seu próprio conteúdo. No sentido negociado de Hall (2003) é poder adaptar ou se opor ao conteúdo recebido.

Com isso, a resistência passa a um patamar produtor. A população pôde resistir a produzir sobre determinado tema por várias questões. No caso da produção digital em Parintins, os realizadores resistem à temática do Boi-Bumbá. Já que a manifestação foi tirada as mãos produtoras da população, então, os próprios grupos se dedicam a outras temáticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa pôde identificar questões muito relevantes para compreender o cinema e a cultura em Parintins. Uma das mais importantes é que desde a década de 40 há indivíduos e grupos que se interessam por cinema e que querem deixar o público mais próximo da 7^o arte. Porém, embora haja interesse, o desenvolvimento geral da economia e dos meios técnicos e tecnológicos não pôde ser acompanhado pela cidade, o que se tornou um dos principais empecilhos para o aprofundamento do cinema como parte integrante da cultura local.

Parte dessa defasagem é resolvida e modificada com o advento da tecnologia digital. Embora esta não tenha resolvido os problemas anteriores, ela possibilitou a criação de um contexto totalmente novo, o qual, dessa vez, a cidade vem podendo acompanhar.

O cinema, que entre as décadas de 40 e 90 se reduzia as casas de exibição, ganha amplitude após isso. A diversidade de formas aumenta consideravelmente, possibilitando novas práticas culturais e a participação de novos atores no processo. A pesquisa demonstrou essa diversidade de práticas nas quais o cinema está inserido, não ficando apenas na produção propriamente dita, os filmes.

Do ponto de vista dos ecossistemas comunicacionais o objeto é essa relação complexa que vai se mostrando conforme a pesquisa caminha. O que inicialmente era uma pesquisa sobre filmes e seus produtores, amplia-se pra complexidade de atores e práticas que vão se desenvolvendo com o passar dos tempos.

A pesquisa mostrou como a história é movida pelos seres humanos. Toda a práxis de nosso problema tem agentes sociais, indivíduos e grupos interessados em uma transformação, ora prioritariamente cultural, ora prioritariamente econômica, ainda que ambas estejam sempre relacionadas.

Acompanhamos as variáveis e determinações que foram transformado as redes e processos de nossa pesquisa com o passar dos tempos. O destaque da pesquisa é a tecnologia digital, que aumenta significativamente tanto ação como produção em cinema a partir do século XXI, fazendo com que ele se insira em novos espaços e com novos objetivos, a ponto de hoje em dia, o cinema poder ser facilmente usado como tecnologia educacional em uma escola da educação básica, o que há 30 anos, seria muito mais difícil em função do acesso às tecnologias.

É importante destacarmos o fundamental papel e crescimento dos festivais da área, que possivelmente tenham possibilitado a criação de grupos produtores em várias outras cidades do Brasil e até mesmo do Amazonas, que foi de suma importância ser pesquisado.

Portanto, tendo em vista a dinâmica econômica, técnica e tecnológica, bem como o processo globalizante, cremos que o cinema se acopla não na cultura local, mas no circuito cultural de um modo geral, já que os Festivais são regionais e nacionais. Embora já haja várias ações e uma produção recorrente, ainda falta muito pra dizer que Parintins é uma cidade com plena cultura cinematográfica. Mesmo assim, tais limitações não impediram que os produtores locais se acoplassem ao circuito cinematográfico nacional, tendo relevância nos festivais locais e crescimento considerável nesses 13 anos de produção para tais eventos.

Do ponto de vista social, cultural e tecnológico são avanços consideráveis e que precisam ser cada vez mais identificados, ressaltados e fomentados. Trata-se de um significativo avanço para o cinema. Porém, precisamos destacar que os 13 anos do cinema digital em Parintins é um curto tempo, para noções históricas. Estamos diante de um fenômeno que ainda está acontecendo e amadurecendo, portanto, há ainda múltiplas determinações e informações a serem compreendidas.

Parte das dificuldades e limitações estão relacionadas a especificidades da estrutura local e regional. Porém, cremos que uma das determinações mais importantes é nacional e global. O caráter subdesenvolvido do país é um estigma que se espalha por todas as esferas da nação. Na cultura o mesmo ocorre. A história do cinema nacional e especificamente do parintinense, é a história do cinema buscando sobreviver e resistir dentro desse contexto. Mostramos que todo o processo local, seja da instalação das casas de exibição, da produção digital ou da organização de outras práticas culturais foram intensamente tensionados pelas dificuldades de se estabelecer com autonomia. No Brasil, como discutimos, a cultura e o cinema dependem do Estado para sobreviver. Tal fomento é a garantia de sua sobrevivência. O cinema sempre foi, e talvez sempre seja, profundamente dependente.

Precisamos ressaltar que a pesquisa local é carente, seja em quantidade ou em profundidade. A pesquisa sobre o cinema é ainda mais. Portanto, muitas questões que essa pesquisa poderia se aprofundar não foram possíveis pela carência de antecedentes.

No entanto, temos algumas pistas e informações que merecem atenção de outras pesquisas.

O mesmo histórico cultural que fizemos nessa pesquisa precisa ser expandido para o Baixo Amazonas e para o Amazonas como um todo. As dificuldades de estrutura concentram as os programas de pós-graduação e as pesquisas na capital do Estado. A pesquisa em ciências da comunicação e em cinema chegaram muito timidamente nos interiores, embora, como essa pesquisa mostrou, haja informações, fenômenos e problemas importantes a serem descobertos. Cidades como Itacoatiara e Manacapuru também tem uma história com o cinema a ser descoberta. Outras cidades podem guardar em documentos e na memória das pessoas, outras informações e curiosidades sobre a sétima arte.

Durante nosso levantamento, percebemos que não apenas o público se modificou entre as décadas de 80 e os anos 2000. Modificou-se também a relação que as pessoas tem com as casas de exibição e o cinema. Há um conjunto de afetos entre os indivíduos e as formas culturais do cinema. Vidas foram construídas por causa dos cinemas. Namoros, amizades, paixões e trabalhos se constituíram a partir das casas de exibição.

Relatos mostram certa nostalgia pela memória do cinema, que entre as décadas de 40 e 80 era um das poucas diversões da população. Com toda a certeza, há ricas informações que podem ser pesquisadas nesse âmbito.

Nossa pesquisa identificou 61 filmes que participaram de festivais. Outros 23 que foram produzido em âmbito universitário. Há de ressaltar, que a produção local é ainda maior. Com esse relevante número, cremos ser importante uma pesquisa dedicada a questões estéticas. Coelho (2016), em monografia de conclusão de curso de graduação em Comunicação Social/Jornalismo, fez pesquisa sobre três filmes. A monografia identificou uma rica relação de sentido social dentro dos filmes.

É interessante uma pesquisa dedicada tanto à produção de sentido, os conteúdos veiculados nesses filmes – que como mostramos tem uma tensão com a cultura do Boi-Bumbá, como de questões técnicas sobre os planos, composição, montagem e linguagem cinematográfica de um modo geral. Assim, essa pesquisa pode se aproximar de uma compreensão social e do desenvolvimento dos produtores de cinema na cidade.

Portanto, queremos deixar claro que nossa pesquisa pretende muito mais iniciar e sugerir do que afirmar e concluir. A pesquisa em ciências da comunicação e cinema precisa avançar e descortinar novos problemas.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Ricardo L. C. **Os Sentidos do Trabalho**: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo, SP: Boitempo, 2009.
- _____. **Adeus ao Trabalho?** : ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 2010.
- AZEVEDO, Luiza Elayne. **Uma viagem ao boi-bumbá de Parintins**: do turismo ao marketing cultural. Somanlu, v. 2, número especial, 2002, p. 59-75.
- BAACKE, Dieter. **Trabajo y comunicación** in BETH, Hanno; PROSS, Harry. **Introducción a la ciencia de la comunicación**. Barcelona: Anthropos, 1990.
- BASTOS, Geovane Teixeira; MACHADO, Klinger Souza. **Cine UEA em movimento na escola**: experiências com cinema Latino Americano e documentários brasileiros nas escolas de Parintins. Relatório final de atividades de extensão. Universidade do Estado do Amazonas (UEA), 2014.
- BATISTA, Djalma. **O Complexo da Amazônia** – Análise do processo de desenvolvimento. Manaus: Editora Valer, Edua e Inpa, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo/SP: Editora Brasiliense, 1987.
- BETH, Hanno; PROSS, Harry. **Introducción a la ciencia de la comunicación**. Barcelona: Anthropos, 1990.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **O Boi é bom pra pensar**: estrutura e história nos bois de Parintins. Somanlu, v. 2, número especial, 2002, p. 13-26.
- BRASIL. Constituição. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF, Senado, 1988.
- BUENO, Juliane Zacharias. Arte, Educação e Cinema. Relatório final da atividade curricular de extensão. Universidade Federal do Amazonas, 2015.
- CARDOSO, Yasmin; NEVES, Soriany. Evidências folkcomunicacionais e folkmidiáticas no boi de Rua de Parintins. RELEM, julho-dezembro, 2013.
- CARVALHO, Marcelo Bastos Seráfico de Assis. **O empresário local e a zona franca de Manaus**: reprodução social e globalização. Tese (Doutorado em Sociologia) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.
- CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

- CERQUA, Dom Arcângelo. **Clarões de fé no Médio Amazonas**. Parintins: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1980.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- COSTA, Selda Vale da. **Eldorado das ilusões: cinema e sociedade: Manaus (1897/1935)**. Manaus: Edua, 1996.
- COSTA, Selda Vale da; LOBO, Narciso Júlio Freire. **No rastro de Silvino Santos**. Manaus: SCA/Edições governo do ESTADO, 1987.
- DUTRA, Gracy Kelly Monteiro; LEAL, Gyane Karol Santana. **A história pelas lentes: divulgando a etnicidade de Parintins através do cinema**. Anais do 2º Simpósio em Educação em Ciências na Amazônia VII Seminário de Ensino de Ciências na Amazônia. Manaus/AM, 2012.
- FONSECA, Dante Ribeiro da. **O surto gumífero e a navegação na Amazônia**. Revista Veredas Amazônicas – SET – Nº 01, VOL I, 2011.
- FREITAS, Ítala Clay de Oliveira. **Configurando mosaicos sobre cultura e arte no Amazonas** in Monteiro, GILSON Vieira; ABBUD, Maria Emília de Oliveira Pereira; PEREIRA, Mirna Feitoza. **Estudos e perspectivas dos ecossistemas na comunicação**. Manaus: Ufam, 2012.
- FREITAS, Susy Elaine da Costa; PEREIRA, Mirna Feitoza. **Paradigmas científicos para o estudo dos ecossistemas comunicacionais** in SEIXAS, Netília; COSTA, Alda Cristina; COSTA, Luciana Miranda (Orgs). **Comunicação: visualidades e diversidades na Amazônia**. Belém: FADESP, 2013.
- GENRO FILHO, Adelmo. **O Segredo da Pirâmide: para uma teoria do jornalismo**. Porto Alegre: Tchê, 1987.
- GOMES, Jéssica Dayse Matos. **História e memória: os cinemas em Parintins-AM entre a década de 1960 a 1980**. Parintins/AM, 2010. Monografia (Licenciatura Plena em História). Centro de Estudos Superiores de Parintins (Cesp), Universidade do Estado do Amazonas.
- GONÇALVEZ, Gustavo Soranz. **Território Imaginado – Imagens da Amazônia no cinema**. Manaus: Edições Muiraquitã, 2012.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HOBBSAWN, Eric. **Sobre a história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOMMA, D.S. A. K. O. Os japoneses na Amazônia e sua contribuição ao desenvolvimento agrícola. Revista Somanlu, ano 9, n. 1, jan./jun. 2009 p. 113 – 133.

- JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JAMESON, Fredric. **Marxismo e Forma**. Teorias dialéticas da Literatura no século XX. São Paulo: Hucitec, 1985.
- KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, EDUSC, 2001.
- KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. **Os marxistas e a arte: breve histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.
- LE MOS, André. **Ciber-Cultura-Remix** in: ARAÚJO, Denize Correa (Org.). **Imagem (ir) realidade: comunicação e cibernídia** Porto Alegre: Sulina 2006.
- _____. **Cibercultura: tecnologia e Vida Social na Cultura Contemporânea**. Ed. Sulina, Porto Alegre, 2011.
- LÉVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LOBO, N. J. F. **A tônica da descontinuidade: cinema e política em Manaus nos anos 60**. Manaus: UA, 1994.
- LUCA, Luiz Gonzaga. **Mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio** in MELEIRO, Alessandra (Orgs). **Cinema e Mercado: indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira**. Vol. III. São Paulo: Escrituras Editoras, 2010.
- MENDONÇA, Rosiel do Nascimento; AMARAL, Vinicius Alves do. **Amazônia em transe: Tensões políticas e estéticas do documentário Amazonas, Amazonas, de Glauber Rocha**. Revista Maracanan. Vol. 12, n.14, p. 338-348, jan/jun, 2016.
- LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê. **O papel dos Festivais de Cinema no Brasil: um diagnóstico do setor** in MELEIRO, Alessandra (Orgs). **Cinema e Mercado: indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira**. Vol. III. São Paulo: Escrituras Editoras, 2010.
- LUKÁCS, György. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Ideologia Alemã. São Paulo: Centauro, 2002.
- MASSAROLO, João Carlos; ALVARENGA, Marcus Vinicius Tavares de. Indústria audiovisual e os novos arranjos da economia digital in MELEIRO, Alessandra (Orgs). **Cinema e Mercado: indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira**. Vol. III. São Paulo: Escrituras Editoras, 2010.

- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. Campinas, SP: Editorial Psy, 1995.
- MELEIRO, Alessandra (Org). **Cinema e Mercado**: indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira. Vol. III. São Paulo: Escrituras Editoras, 2010.
- MONTEIRO, Gilson Vieira; COLFERAI, Sandro Adalberto. **Por uma pesquisa amazônica em Comunicação**: provocações para novos olhares. In: MALCHER, M.A.; SEIXAS, N.S.A.; LIMA, R.L.A.L.; FILHO, O. A. (orgs.). **Comunicação Midiatizada na e da Amazônia**. Belém: Fadesp, 2011 (Comunicação, Cultura e Amazônia, 2).
- MOURÃO, Maria do Carmo de Souza. **Olhares Plurais através de filmes**: o cinema como ferramenta de aprendizagem. Programa Ciências na Escola (PCE). Fapeam, 2014.
- MOURÃO; SIQUEIRA. **Filhos de Bellan**. In: XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, 2013. Manaus. Anais.
- NEVES, Soriany Simas. **Interrelações entre mídia e cultura popular**: investigando as pastorinhas de Parintins a partir da lógica das micro e macro redes comunicacionais. Manaus/AM, 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Instituto de Ciências Humanas e Letras (ICHL), Universidade Federal do Amazonas.
- NOGUEIRA, Wilson. **Festas Amazônicas** – boi-bumbá, ciranda e sairé. Manaus: Editora Valer, 2008.
- NUNES, Karliane Macêdo; SILVA, Renato Izidoro da; SILVA, José de Oliveira dos Santos. **Cinema indígena**: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil. Polis [Online], 38, 2014.
- PALM, Paulo Roberto. **A Abertura do Rio Amazonas à Navegação Internacional e o Parlamento Brasileiro**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.
- PEREIRA, M.F. **Ecosistemas comunicacionais**: uma definição conceitual. In: MALCHER, M.A.; SEIXAS, N.S.A.; LIMA, R.L.A.L.; FILHO, O. A. (orgs.). **Comunicação Midiatizada na e da Amazônia**. Belém: Fadesp, 2011 (Comunicação, Cultura e Amazônia, 2).
- RADICC, Marcelo. **Espaço Vadi-Ação**: vivências da práxis capoeirana dentro e fora do ICSEZ/UFAM/Parintins. Relatório final de atividade curricular de extensão 1º Semestre. Universidade Federal do Amazonas, 2011.
- RAMOS, José Mário Ortiz; BUENO, Maria Lúcia. Cultura audiovisual e a Arte Contemporânea. São Paulo: Revista em perspectiva, 15(3) 2001, p.10-17.
- REIS, Arthur Cezar Ferreira. **A Amazônia e a Cobiça Internacional**. 2a edição. Rio de Janeiro, Edinova, 1965.

- SILVA, Edda Meireles da. **Ecoss da Saudade**. Manaus: Edições do Autor, 2008.
- SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação** – 3. ed. rev. atual. – Florianópolis: Laboratório de Ensino a Distância da UFSC, 2001.
- SILVA, Elizandra Garcia da. O modo de produção capitalista e o brincar de boi-bumbá Caprichoso e Garantido. Manaus/AM, 2015. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Amazonas.
- SILVA, Marcus Flávio Alexandre da. A política de incentivo à cultura no Ceará a partir da Lei Jereissati. Fortaleza/CE, 2005. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade). Universidade Estadual do Ceará.
- SIQUEIRA, Graciane Silva de. **Vídeo digital**: uma alternativa à produção cinematográfica digital em Manaus (AM). Manaus/AM, 2011. 165 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Amazonas.
- SOUZA, Bruno dos Santos de. **Cinema em Parintins**: um lugar de memória. Parintins/AM, 2010. Monografia (Licenciatura Plena em História). Centro de Estudos Superiores de Parintins (Cesp), Universidade do Estado do Amazonas.
- SOUZA, João Jorge de. **Parintins**: a ilha do folclore. Parintins: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1989.
- SOUZA, Jones Hudson Martins de; AZEVEDO, Thiago Afonso Godinho. **Cinema em Parintins**: um documentário sobre as produções de curta metragem de um e quatro minutos. Parintins: UFAM, 2012.
- SOUZA, Maria de Jesus Muniz de. **O apogeu do Cine Oriental na década de 70 na cidade de Parintins**. Parintins/AM, 2007. Monografia (Licenciatura Plena em História). Centro de Estudos Superiores de Parintins (Cesp), Universidade do Estado do Amazonas.
- SOUZA, Nilciana. **O processo de urbanização da cidade de Parintins (AM)**: evolução e transformação. São Paulo/SP, 2013. Tese (Doutorado em Geografia Humana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP).
- SOUZA, Tadeu. **Missão Vila Nova** – Parintins (dos Jesuítas aos missionários do PIME). Parintins: Gráfica João XXIII (Edições do Autor), 2003.
- TAVARES, Maria do Carmo Silva. **A função social do Cine Oriental na vida do povo parintinense entre os anos de 1970-1975**. Parintins/AM, 2008. Monografia

(Licenciatura Plena em História). Centro de Estudos Superiores de Parintins (Cesp), Universidade do Estado do Amazonas.

TOLENTINO, Célia. **Cinema, o tempo social e o seu intérprete**. *Idéias*, Campinas – SP, n7, 2º semestre, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.