

O LAZER COMO DISPOSITIVO PARA PRODUÇÕES FÍLMICAS AMADORAS NO AMAZONAS

Rafael de Figueiredo Lopes¹

Universidade Federal do Amazonas
Amazonas, AM, Brasil

Gláucio Campos de Matos²

Universidade Federal do Amazonas
Amazonas, AM, Brasil

RESUMO: Neste artigo relaciona-se a produção de filmes amadores no Amazonas com a sociologia do lazer, a partir de pressupostos suscitados pelo sociólogo Norbert Elias. Também apoia-se em teóricos do cinema e da comunicação para uma breve contextualização sobre redes e processos cinematográficos. A metodologia alia pesquisa bibliográfica, visualização de sites e filmes online e a observação participante. Percebe-se, entre os casos apontados, que os processos socioculturais encadeados pelos fluxos comunicacionais da produção audiovisual são impulsionados pela busca de tensões prazerosas desobstruídas de obrigatoriedade, mas que podem ceder espaço a outros interesses, elevando o grau de rotinas e desencadeando a apropriação do tempo livre, tendo como referência o outro e a autopromoção, o que não se configura lazer.

Palavras-chave: Audiovisual no Amazonas. Filmes amadores. Sociologia do lazer. Cibercultura.

LEISURE AS AN IGNITION FOR AMATEUR FILMMAKING IN AMAZONAS

ABSTRACT: This paper relates the production of amateur films in Amazonas with the sociology of leisure, based on Norbert Elias. It is supported by cinema theorists for thematic contextualization. Bibliographic research is combined with viewing sites and movies, and participant observation. It can be seen, among the cases mentioned, that the sociocultural and communicational processes of audiovisual production are stimulated by the search for pleasurable tensions, but they can give space to other interests, increasing the degree of routines

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

² Doutor e mestre em Educação Física (Unicamp), especializado em Educação Física e Esporte (USP) e graduado em Educação Física (UFAM). Professor do Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA/UFAM) e da Faculdade de Educação Física e Fisioterapia (FEFF/UFAM). Estuda práticas corporais e socioculturais de comunidades amazônicas e coordena o grupo de estudos em Processos Civilizadores na Pan-Amazônia, com base na teoria sociológica de Norbert Elias. E-mail: glauciocampos@bol.com.br

and triggering the appropriation of free time, with reference the other and self-promotion, not setting up leisure.

Keywords: Audiovisual in Amazonas. Amateur movies. Sociology of leisure. Cyberculture.

EL OCIO COMO IGNICIÓN PARA PRODUCCIONES FÍLMICAS AFICIONADAS EN EL AMAZONAS

RESUMEN: El artículo relaciona la producción de películas aficionadas en el Amazonas con la sociología del ocio, basado en Norbert Elias. Se apoya en teóricos del cine y de la comunicación para contextualizar la temática. La metodología combina la investigación bibliográfica con la visualización de sitios y películas, y la observación participante. Se percibe, entre los casos señalados, que los procesos socioculturales y comunicacionales de la producción audiovisual son impulsados por la búsqueda de tensiones placenteras claras de obligatoriedad, pero que pueden ceder espacio a otros intereses, elevando el grado de rutinas y desencadenando la apropiación del tiempo libre, teniendo como referencia el otro y la autopromoción, no configurando ocio.

Palabras-clave: Audiovisual en el Amazonas. Películas aficionadas. Sociología del ocio. Cibercultura.

Introdução

O cinema, no entendimento do grande público, normalmente, está associado ao divertimento e ao lazer, mas "um filme não é apenas um mero passatempo desvinculado da vida cotidiana: como toda experiência de lazer, ele difunde e reforça significados que vão sendo assimilados por todos nós... seja de forma consciente e deliberada, ou não" (GOMES *et al.*, 2016, p.17-18). Assistir filmes é uma experiência que pode ser vivenciada nas salas de exibição tradicionais, pela TV ou por meio das telas móveis (*notebooks*, *tablets* e celulares conectados à internet). Mas, fazer um filme: pode ser uma prática de lazer?

As possíveis respostas para esta pergunta, obviamente, dependem do referencial adotado. Se tomarmos como exemplo filmes de grandes estúdios de *Hollywood* ou até mesmo realizados em produtoras de Manaus, com equipes profissionais remuneradas, rotinas de trabalho, orçamentos, cronogramas e prazos para cumprir, podemos supor que não. Pois, trata-se de uma atividade de trabalho profissional e rotineira. Porém, neste artigo, lançamos a hipótese de que se o filme for realizado por pura diversão, como um jogo ou uma brincadeira, envolvendo participantes voluntariamente, talvez possa se configurar como uma atividade de lazer.

Sendo assim, nosso objetivo é verificar se além de experiência de lazer, enquanto fruição para o expectador, o cinema também pode ser considerado uma prática de lazer, enquanto processo de produção audiovisual. É importante reforçar que neste estudo estamos abordando o caso de filmes produzidos por cineastas autodidatas ou com conhecimentos básicos das técnicas audiovisuais, que se articulam em equipes sem formação tradicional na área cinematográfica. Os integrantes destes grupos (ou seja, uma figuração específica) desempenham várias funções no processo de produção, dispõem de recursos limitados ou nenhum orçamento, não recebem salário, utilizam equipamentos digitais baratos, improvisam aparatos de cenografia, figurino, efeitos visuais, editam em programas “caseiros” e disponibilizam os filmes pela internet. Nesse sentido, desdobra-se uma segunda questão: qual o referencial para os grupos cinematores (os próprios componentes ou são outras pessoas)?

Sendo assim, tratamos do assunto pelo viés do cinema “amador”³ em diálogo com a perspectiva sociológica de Norbert Elias, a partir de pressupostos acerca da sociologia do lazer, da tecnização e do controle das emoções. Por outro lado, nos baseamos em teóricos do cinema e das ciências da comunicação para uma breve contextualização. Por fim, destacamos o audiovisual amador no Amazonas e as dinâmicas de produção da websérie *Penumbra*, uma série de terror feita para internet, por um grupo de jovens de Manaus. A série começou como uma brincadeira, mas ao aproximar-se das rotinas de produção tradicionais acabou perdendo o sentido lúdico ocasionando a desagregação do grupo.

Para encadearmos a discussão, além da pesquisa bibliográfica, nos apoiamos na visualização de vídeos (por meio de sites de compartilhamento), navegação em redes sociais da internet, conversas informais e observações participantes em gravações locais. Conforme May (2001) a observação participante é um método de pesquisa no qual o pesquisador vivencia pessoalmente o fenômeno em análise, estabelecendo um relacionamento multilateral com um determinado grupo, num período relativamente longo, com a finalidade de desenvolver uma compreensão acerca do grupo e de suas dinâmicas. Esta proximidade com o ambiente investigado, segundo o autor, permite que o pesquisador interprete com mais propriedade o contexto da pesquisa e tenha uma leitura intersubjetiva sobre as questões investigadas, propondo sentidos e significados. Desse modo, ao longo de três meses, acompanhamos a produção de alguns episódios da websérie *Penumbra*, no campus da Universidade Federal do Amazonas e no Teatro Amazonas, em Manaus, como veremos no último tópico deste artigo.

Assim, buscamos algumas pistas para tentar compreender o que move as pessoas a fazer filmes por diversão, de forma colaborativa e sem recursos financeiros? E

³ Cabe salientar que neste artigo nos referimos a “amador” para caracterizar genericamente filmografias que não se enquadram em modelos industriais, não figuram na lista de grandes festivais ou nos circuitos artísticos, e são realizadas por produtores autodidatas sem o intuito comercial ou de reflexão estética. Porém, sem nenhuma intenção de depreciar este tipo de produção ou lançar um olhar de julgamento técnico-artístico, pois o que nos interessa são os processos socioculturais em torno desse fenômeno.

ainda, como se estabelecem esses processos no Amazonas e quais possíveis reverberações socioculturais estas atividades proporcionam aos seus participantes, individualmente ou aos grupos nos quais se inserem? Até onde pode se identificar a fronteira do lazer e começa uma prospecção profissional? Ou ainda, a produção dessa modalidade de filmes seria uma apropriação do tempo livre? Estas são as provocações que trazemos para a discussão que se segue.

Mosaico audiovisual: entre tendências contemporâneas e tradições canônicas

A cibercultura permitiu novos arranjos para a produção audiovisual, possibilitando a transformação das redes de criação e consumo. Nos últimos anos, isto vem estimulando e mudando a percepção sobre produtos de entretenimento, alterando as práticas de produção e as relações com a audiência. Atualmente, por exemplo, em função das inúmeras possibilidades da internet e dos equipamentos digitais de captação e edição de imagens, emergem novas formas de realização e disseminação de filmes (alternativos aos modelos comerciais hegemônicos). Na sociedade atual, fazer um filme independe do lugar em que seus realizadores estejam inseridos espacialmente. Os sujeitos não são apenas consumidores, são agentes, produtores e difusores de conteúdos diversos. A comunicação é marcada pela conectividade, mobilidade e ubiquidade (SANTAELLA, 2010).

Nesse sentido, as fronteiras entre o cinema profissional e o cinema amador são cada vez mais difusas, e provocam uma série de desdobramentos teóricos e práticos que aqui não serão discutidos a fundo. Mas, é importante pontuarmos que a produção amadora sempre existiu em paralelo à produção industrial ou ao cinema de arte. Foster (2016) reforça que a palavra amador provem do latim *amator*, que significa alguém que faz por amor e não por necessidade ou por razões econômicas. Mas, conforme a autora, tratar da cultura cineamadora é um constante exercício de estabelecer distinções.

Evidentemente a produção amadora não é única. As tentativas de definição esbarram em contradições. Semanticamente, o amador denota substâncias diferentes como: o sujeito (aquele que filma), a forma do registro (o tipo de enquadramento usado), a acepção do senso-comum (trabalho mal feito) e a condição econômica (trabalho não remunerado). O amador está sempre entre uma coisa e outra, um sujeito-conceito que se constitui a partir de uma falta ou de uma afirmação. Na sua feição negativa, designa o mal feito, o não profissional, sem remuneração. Na sua faceta afirmativa, designa o trabalho livre, a liberdade de expressão, a criatividade, a espontaneidade (FOSTER, 2016, p. 34).

Ressalta-se que a produção de filmes amadores, como uma expressão mais livre e autônoma relativa pode ser um laboratório de experimentações. Muitas vezes é a forma de iniciação para cineastas tornarem-se profissionais. Isso nos remete ao processo de diferenciação social (ELIAS, 1994) ao qual o indivíduo é submetido. Enquanto não se especializar em determinado segmento, pode ficar à margem dos padrões socialmente

estabelecidos pelos sistemas hegemônicos. Nesse sentido, o cinema industrial tem um papel preponderante no imaginário dos realizadores amadores, que muitas vezes procuram reproduzir em suas obras as impressões do cinema e da TV, apreendendo códigos institucionalizados, reforçando a ideia de que a autonomia do amador, diante do Estado, não existe. Posto isto, podemos dizer que é um sistema dinâmico e evolui conforme as transformações socioculturais e tecnológicas, mas em sua figuração, o poder é evidente fazendo-se perceber nas ideologias.

Na literatura encontra-se uma série de conceituações para este campo que fica à margem dos modelos hegemônicos da produção audiovisual, entre eles *paracinema*, *periférico*, *trash*, *de bordas*, *de garagem*. Cánepa (2011, p.3) reforça que esses produtos audiovisuais geralmente são “desqualificados pela cultura oficial e, quase sempre, ligados a um sistema de produção que fica (tanto estética quanto economicamente) à margem da grande indústria do cinema e também do cinema de arte ou experimental”. As produções alternativas de baixo orçamento são realizadas em caráter coletivo-colaborativo, movidas pelo brincar de fazer cinema.

Sendo assim, este tipo de divertimento acaba estabelecendo vínculos e laços afetivos entre os sujeitos que participam das atividades, porém não deixam de estabelecer rotinas, que são:

(...) canais correntes de acção reforçada por interdependência com outros, e impondo ao indivíduo um grau bastante elevado de regularidade, estabilidade e controlo emocional na conduta, e que bloqueiam outras linhas de acção, mesmo que estas correspondam melhor à disposição, aos sentimentos, às necessidades emocionais do mesmo (ELIAS e DUNNING, 1992, p.149).

Esse envolvimento resulta em filmes de entretenimento, que são exibidos entre familiares, nas salas de aula, distribuídos em DVDs caseiros, pelas redes sociais e sites de compartilhamento da internet e até em festivais alternativos. Algumas iniciativas do cinema amador estão vinculadas a projetos sociais, educativos ou de formação técnica. Mas, para os participantes, o caráter lúdico talvez seja mais relevante que a busca por retorno financeiro, profissionalização, fruição estética ou reflexão sociocultural e artística. Porém, nos leva a vislumbrar o segundo questionamento que orienta nossa reflexão, que trata do fato de a referência ser o outro (quem assiste) e não o grupo (quem faz).

A pesquisadora Bernadette Lyra (2009), que propôs o conceito *cinema de bordas*, enfatiza que a sistemática envolvida nestas produções caracteriza-se como prática de lazer, com influências da cultura midiática massificada, resultando em produtos descompromissados com o mercado ou com ideologias sociais e políticas. São filmes produzidos com poucos recursos, por realizadores movidos basicamente pelo entretenimento, a satisfação pessoal e o prazer de socializar. Nem sempre existe um roteiro formal, na maioria das vezes os realizadores têm uma ideia sobre o que querem fazer e experimentam as possibilidades na prática. Conforme Lyra (2009, p. 42), os sujeitos produzem, dirigem e atuam, apresentam nos seus filmes uma singularidade de

gêneros que se manifestam em contextos “de adequações e trocas, simbolizações e ressimbolizações entre o regional e o global”, uma profusão de ideias que mistura imaginários, representações estereotipadas, músicas, lendas urbanas, boatos.

Cánepa (2011) diz que a apropriação de elementos midiáticos e da cultura popular, a falta de orçamento, a “precariedade” do ponto de vista narrativo, técnico, estético e temático (se comparada aos modelos hegemônicos), configura-se como uma espécie de bricolagem, no sentido do improvisado e das práticas realizadas de acordo com as habilidades de cada sujeito e dos recursos disponíveis ao grupo.

Um dos primeiros autores a usar o termo bricolagem (do francês *bricolage*), para abordagens científicas foi o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1970), a fim de trazer outras interpretações e definir conhecimentos que até então eram considerados “primitivos”. Lévi-Strauss propôs romper a noção de que apenas após o surgimento da ciência moderna o conhecimento tornou-se sistematizado. Para o autor, desde a pré-história os saberes são resultado de observações e experimentações sistemáticas, pois, há séculos os seres humanos observam, testam e classificam o que está em sua volta, porém, guiados pela intuição e criatividade. Para exemplificar, Lévi-Strauss cita o desenvolvimento da cerâmica, da tecelagem, da agricultura e da domesticação de animais.

O teórico do cinema Jacques Aumont (2012, p. 161) também usa a expressão “bricolagem” para expressar os processos criativos dos filmes amadores ou “feitos em casa” e suas intersecções com apropriações diversas. Sendo assim, neste trabalho nos apropriamos do termo bricolagem, compreendendo os processos de desenvolvimento social e as imbricações contidas neles, nesse caso a especificidade, o diferencial social que amarra pessoas numa interdependência funcional, impondo poder, autocontrole e regras de conduta. Não pertencendo a essa figuração específica, os indivíduos se apropriam de conhecimentos já existentes e colocam em prática suas experiências.

Portanto, para estabelecermos relações coerentes da produção “amadora” com a produção “profissional” é necessário compreendermos algumas noções da conformação histórica do cinema e suas imbricações com outras áreas. O crítico e pesquisador Jean-Claude Bernardet (1985), diz que a máquina cinematográfica resulta do aprimoramento de uma série de avanços tecnológicos pensados desde a Revolução Industrial e que eclodiram na criação do *cinematógrafo* (aparelho com tripla função: filmador, revelador de película e projetor) pelos irmãos Lumière, e que teve sua primeira exibição pública em dezembro de 1895, na França.

Historicamente, conforme Bernardet (1985), esse evento acabou se estabelecendo como a data que marcou o início do cinema, muito embora outros inventos tenham sido criados na mesma época, a exemplo do *cinetógrafo* (aparelho filmador) e o *cinetoscópio* (projetor), inventados pela equipe de engenheiros formada por Thomas Edison, William Kennedy e Laurie Dickson, em 1891, nos Estados Unidos. Ou *obioscópio*, criado pelos irmãos Max e Emil Skladanowky, em 1895, na Alemanha. Isso

sem considerar uma série de outras manifestações, como projeções de sombras e brinquedos cinéticos que, para muitos teóricos, já apresentavam as características primordiais do cinema, ou seja, a arte e a técnica de fixar e reproduzir imagens com a impressão de movimentação, já que a palavra cinema vem do grego *kinema* e significa movimento. Já o cinema narrativo e ficcional começou a ser desenvolvido a partir dos experimentos filmicos de Georges Méliès, com referências diretas ao teatro e aos números de mágica e ilusionismo. Isso implica considerar, com base em Elias (1994), que o desenvolvimento do conhecimento é um processo social de longo prazo.

Lipovetsky e Serroy (2009, p.33-34) consideram que “o cinema é a única arte da qual se conhece o dia do nascimento. É um acontecimento único na história das civilizações”, pois nas outras grandes artes não há como estabelecer um marco inicial. Conforme os autores, outra característica que diferencia o cinema de outras artes é o fato de que está estreitamente ligado à indústria por natureza, pois, “não foi uma necessidade artística que provocou a descoberta e o funcionamento de uma técnica nova, foi uma invenção técnica que provocou a descoberta e o funcionamento de uma nova arte” (2009, p.33-34). Entretanto, podemos considerar que ambas as características estão inter-relacionadas dentro de um processo sociocultural.

Assim, à medida em que o cinema desenvolveu uma linguagem própria (superando a égide de ser apenas um invento de curiosidade), foi sendo suplementado por uma sucessão de transformações tecnológicas e de valorações econômicas, caracterizando-se por uma técnica (que é meio de expressão) que não se impõe em si, mas pelo que a fazem significar, pois desde sua gênese está engendradora por uma série de interesses da elite econômica e da expansão do sistema capitalista, salienta Bernardet (1985).

No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e o que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético (BERNARDET, 1985, p. 15).

Foster (2016) enfatiza que ao mesmo tempo em que o cinema é uma marca da afirmação burguesa na modernidade, como um empreendimento científico com finalidades industriais e comerciais, também está no campo do simbólico e do imaginário humano. Com sua ascensão no campo do entretenimento, surgiram as especialidades (roteiro, direção, cenografia, figurino, atuação, som etc.) e um sistema de distribuição e exibição, geridos por grandes grupos empresariais. Com o passar do tempo as especialidades se ramificaram ainda mais, conforme se diversificaram gêneros, estilos cinematográficos e aprimoramentos tecnológicos, o que reforça a concepção de interdependência funcional (ELIAS, 1994), sustentado nessa figuração.

Pelo fato da tecnologia, associada aos processos comunicacionais, ser uma constante nesta reflexão, é pertinente estimular ponderações à luz do pensamento de

Norbert Elias relacionado às transformações socioculturais nos processos civilizadores. Para Elias (2006), a tecnologia não pode ser limitada a uma concepção restrita às questões do desenvolvimento industrial e ao aprimoramento de máquinas. Precisa ser compreendida por meio de sistemas de inter-relações e interdependências, ou seja, como um longo percurso de aprendizagem no fluxo da tecnização e das relações sociais. Conforme o autor, a tecnização é um processo que avança à medida em que a humanidade aprende a explorar elementos naturais e objetos, produzindo e manejando estas elaborações na expectativa de uma vida melhor (o que não significa uma vida boa, mas é resultado de um processo social que proporciona condições de existência superiores se comparadas ao estágio anterior). O autor cita, inclusive, o caso do domínio do fogo na pré-história como um exemplo de tecnização e sua inter-relação com a afirmação do poder e com uma série de atividades que puderam ser desenvolvidas a partir deste processo.

Nesse sentido, podemos até mesmo conjecturar que o cinema é um processo que acompanha o imaginário da espécie humana. Muitas pinturas rupestres, de milhares de anos atrás, apresentam conjuntos de imagens que remetem a ações em sequência. Ou seja, a ideia de representar o movimento é antiga, mas precisou de muito tempo para que a humanidade dominasse e aprimorasse uma série de elementos, objetos e dispositivos para possibilitar a reprodução mecânica da ilusão de movimento por meio de imagens, como podemos observar nas simbologias pré-históricas, ligadas a questões míticas, religiosas, sexuais, de guerras a reprodução de emoções vivenciadas que nos levam a interpretar momentos de entretenimento primitivos.

Elias (2006) toma como base os meios de comunicação para exemplificar como o avanço da tecnização permitiu diminuir distâncias e proporcionou a impressão de uma certa unidade nas relações sociais.

Pode-se assistir a filmes americanos em fazendas africanas. Guerrilhas sul-americanas aparecem “ao vivo” nas telas de TV europeias. Indianos veem, em suas casas, os conflitos na Irlanda do Norte. É duvidoso, no entanto, que os sikhs e os hindus, os tâmeis e os cingaleses, os bascos e os espanhóis, os irlandeses católicos e protestantes se reconheçam nessas imagens (ELIAS, 2006, p. 61).

Além da padronização cultural engendrada nesse processo, Elias (2006, p. 62) reforça que as estruturas básicas de pensamento e das convenções humanas não seguem, necessariamente, o mesmo ritmo de transformação dos fluxos da tecnização. Assim, a aparente diminuição de distâncias globais, na verdade evidencia as diferenças entre os grupos humanos e assimetrias sociais, “pois o habitus das pessoas, o padrão dominante de sua auto-regulação, concentra-se na identificação com os Estados soberanos”. Talvez essa seja uma pista importante para pensarmos na dominação do imaginário mundial pelo cinema estadunidense.

Lazer e cinema

A partir dos apontamentos expostos, admitimos a noção de que as práticas de lazer - como o cinema - também se diversificam nas relações e interdependências entre as esferas do Estado, da economia e da cultura, dentro de um sistema capitalista que se desenvolveu no processo de complexificação e tecnização da sociedade. Dentre os meios de comunicação, o cinema, possivelmente, seja o que melhor traduza e exponha os reflexos desta rede de inter-relações.

A experiência de assistir filmes desencadeia inúmeras reações na audiência. Desde a invenção desta técnica-arte influencia na maneira dos sujeitos construir visões de mundo e relacionarem-se entre si. Geralmente, os filmes são voltados ao entretenimento, produzidos para proporcionar ao espectador uma diversão sem compromisso em momentos de lazer.

(...) o lazer desperta emoções que estão relacionadas com aquelas que as pessoas experimentam noutras esferas: despertam medo e compaixão ou ciúme e ódio por simpatia com os outros, mas de uma maneira que não é seriamente perturbante e perigosa, como é o caso, com frequência, na vida real (ELIAS; DUNNING, 1992, p.124).

Dessa forma, como já sinalizamos, sugerimos que, além de entretenimento para quem assiste o cinema também pode figurar como divertimento e atividade prazerosa para quem o produz, desde que não se configure uma profissão. Diante disso, relacionamos a produção de filmes amadores no Amazonas, baseado no conceito de *cinema de bordas* (LYRA, 2009), com a *sociologia do lazer*, a partir de pressupostos suscitados em Elias e Dunning (1992). Com estas aproximações teóricas procuramos fazer análises aplicadas a situações práticas que vamos abordar com mais detalhes no decorrer desta discussão. Mas, antes trazemos algumas considerações sobre a sociologia do lazer.

Diferente de muitas abordagens sociológicas tradicionais, que analisam a questão do lazer como uma válvula de escape e compensador do trabalho, Elias e Dunning (1992) criticam incisivamente esta concepção ao destacar que as pessoas buscam no lazer renovar as emoções de forma prazerosa e desobstruído de obrigatoriedade. Portanto, contestam a perspectiva de que as práticas de lazer são atividades de menor valor, apenas com a função de relaxar as tensões provocadas pelo trabalho ou a fruição em momentos de ócio. Os autores discorrem sobre o assunto, apresentando uma gama de possibilidades compreensivas por meio de quadros teóricos e exemplos práticos pelos quais vão sedimentando os pressupostos de sua teoria.

Sendo assim, Elias e Dunning (1992) fazem uma distinção entre lazer e tempo livre que, em ambos os casos, são atividades que devem ser analisadas fora do campo do trabalho profissional. Os conceitos de trabalho e lazer

[...] foram distorcidos por uma herança de juízo de valor. O trabalho, de acordo com a tradição, classifica-se a um nível superior, como um dever moral e um fim em si mesmo; o lazer classifica-se a um nível inferior, como uma forma de preguiça e indulgência (ELIAS; DUNNING, 1992, p. 106).

Conforme os autores, todas as atividades de lazer são atividades de tempo livre, mas nem todas as atividades de tempo livre são atividades de lazer. Apresentam um quadro de classificação de atividades, ao qual denominam de “espectro do tempo livre⁴” (ELIAS, DUNNING, 1992, p. 108-110), dividido em cinco segmentos: 1.) trabalho privado e administração da família, no qual se enquadra atividades como: a maioria das atividades da família, incluindo a própria provisão da casa. Muitos desses trabalhos têm de ser realizados, quer gostem ou não; 2.) repouso, ao qual pertence atividades de estar sentado, estar a fumar ou a tricotar, dormir, as futilidades sobre a casa, o não fazer nada em particular.); 3.) providências das necessidades biológicas, onde se enquadra o comer, beber, fazer amor, defecar; 4.) sociabilidade, na qual pode se enquadrar aquelas que estão relacionadas ao trabalho como visitar colegas ou um superior hierárquico ou aquelas que não estão relacionadas com o trabalho, ir a um bar, restaurante, falar de futilidade com o vizinho entre outras e 5.) a categoria das atividades miméticas ou jogo. A esta categoria pertencem atividades de lazer: ida ao teatro, às corridas, à caça, à pesca, ao cinema, dançar, entre outras.

Por isso, conforme a perspectiva dos autores, as atividades de lazer precisam ser compreendidas fora do arcabouço conceitual aplicado a investigar a esfera do trabalho profissional, bem como no caso das demais atividades de não lazer realizadas no espectro do tempo livre. Isto porque as atividades de lazer não exigem obrigação, quebram as rotinas e são percebidas desde as sociedades mais simples às mais complexas. Provocam tensões e emoções prazerosas e proporcionam mais satisfação pessoal, permitindo em um espaço social, mais liberdade no autocontrole das emoções e a transgressão às vigilâncias sociais. Normalmente são breves e excitantes, praticadas coletivamente, brincando com as normas de conduta social e criando outros tipos de normas. Nesse sentido, o lazer não anula as tensões, mas estimula outras tensões. Entretanto, essas características precisam ser compreendidas como processos, na inter-relação com diversos campos do conhecimento, considerando que uma série de fatores interdependentes são de ordem social, biológica, psicológica, cultural, etc.

Para Elias e Dunning (1992, p. 178), as atividades de lazer são estimuladas por interações divertidas e se fortalecem nos processos emocionais, caracterizando-se basicamente por três elementos: sociabilidade, mobilidade e imaginação. “Cada um desses elementos pode servir, à sua maneira, como um meio de atenuar os controles que, na esfera do não lazer, mantêm severamente vigiadas as inclinações afetivas das pessoas”.

⁴ Conforme Elias e Dunning (1992, p. 107) o “tempo livre, de acordo com os actuais usos lingüísticos, é todo o tempo liberto das ocupações de trabalho. Nas sociedades como as nossas, só parte dele pode ser voltado às actividades de lazer”.

Os autores reforçam que:

A sociabilidade como um elemento básico do lazer desempenha um papel na maioria das atividades de lazer, senão em todas. O que significa dizer que um elemento do prazer é o sentimento agradável vivido pelo facto de se estar na companhia dos outros sem qualquer obrigação ou dever para com eles, para além daqueles que se têm voluntariamente (ELIAS; DUNNING, 1992, p. 179).

Outra característica destacada pela sociologia do lazer é a mimética, na qual as pessoas satisfazem a necessidade de renovar e experimentar emoções em público, sem colocar em risco a ordem social.

No contexto dos factos miméticos, as pessoas podem experimentar e, em alguns casos, representar medo e riso, ansiedade e amor, simpatia e antipatia, amizade ou ódio e muitas outras emoções e sentimentos que também podem experimentar na sua vida de não lazer. Mas no contexto mimético todos os sentimentos e, no caso de isso suceder, os actos dominados pelas emoções com eles relacionados transpõem-se. Perdem o seu ferrão. Mesmo o medo o horror, o ódio e outros sentimentos que estão longe de serem agradáveis, e as ações correspondentes no quadro mimético, associam-se em maior ou menor dimensão a sentimentos de prazer (ELIAS; DUNNING, 1992, p. 183-184).

Assim, considerando as características miméticas, da sociabilidade, da mobilidade e da imaginação, as experiências comportamentais do cotidiano ganham outros contornos, como uma espécie de sublimação do peso da seriedade para a leveza da excitação prazerosa.

Brincando de fazer cinema no Amazonas

A história e as práticas do cinema no Amazonas ainda são temas pouco explorados pela comunidade acadêmica. Por isso, é imprescindível citarmos o esforço de pesquisadores como Selda Vale da Costa, Narciso Lobo, Márcio Souza e Renan Freitas Pinto, que há décadas dedicam-se à temática propondo análises históricas, etnográficas, discursivas, estéticas e narrativas sobre os filmes produzidos na e sobre a Amazônia. Mais recentemente, as investigações de Gustavo Soranz, Fernanda Bizarria, Tomzé Costa, Bruno Villela e Sávio Stocco, também trazem relevantes contribuições que dialogam com o contexto contemporâneo da produção audiovisual e suas imbricações com as ciências humanas, o pensamento social sobre a Amazônia e as tecnologias da informação. Entretanto, as abordagens sobre a filmografia amadora na região ainda são escassas. Também nota-se pouco interesse e atenção em relação aos realizadores que estão fora dos circuitos de festivais e dos meios acadêmicos.

Por isso, vamos nos concentrar neste segmento do audiovisual amazonense que se caracteriza basicamente por ter uma câmera na mão, mil ideias na cabeça, nenhum dinheiro no bolso e nem acesso aos editais de incentivo à cultura. Essa é a realidade de muitos produtores audiovisuais do Amazonas, percebida ao navegarmos por blogs e

redes sociais da internet, e também por conversas informais com produtores independentes. Somado a isso, percebemos que a intenção destes *videomakers*, geralmente, não é a fruição artística nem a reflexão social em suas obras (embora o façam quando refletimos sobre seus meios e processos criativos). O que motiva (pelo menos inicialmente) esses artistas-brincantes é o prazer de produzir filmes para se divertir fazendo e divertir a quem assiste. Até onde pode ser constatado, quando o fazer filmes amadores, a referência é o próprio indivíduo em busca de emoções prazerosas vivenciadas diferentemente das rotinas da vida pode-se considerar lazer. Entretanto, quando a referência é o outro, estamos diante da apropriação do tempo livre e não se configura lazer.

Os filmes do *Rambú do São Jorge*, possivelmente, sejam os exemplos mais emblemáticos da filmografia “bordeira” amazonense e destacam-se entre as produções brasileiras nesse segmento. Inclusive, já foram exibidos na Mostra Itaú Cultural de Cinema de Bordas, em 2009⁵. O festival que é realizado anualmente em São Paulo tem por objetivo valorizar as cartografias audiovisuais amadoras do Brasil.

Figura 1: Cartaz do filme "A incrível história de Cóti: Rambo do São Jorge"



Fonte: <http://filmow.com>

O *Rambú do São Jorge* pode ser considerado uma franquia, pois já foram realizados seis filmes. A série é protagonizada pelo ator-serralheiro Aldenir Trindade, mais conhecido por Cóti, parodia os *blockbusters* da série *Rambo*, do ator Sylvester Stallone, sendo que o *Rambú* amazônico tem o típico físico franzino, enquanto o *Rambo* norte-americano é musculoso, o que acrescenta uma forte dose de humor escrachado aos filmes locais (numa análise semiótica poderíamos sugerir que essa associação reforça a sublimação a uma submissão colonialista que ainda está impregnada em nossas concepções). O *Rambú* também se inspira em muitos outros filmes de ação hollywoodianos, ressignificando as referências estadunidenses para o universo

⁵ Reportagem sobre os filmes exibidos na Mostra Cinema de Bordas (Itaú Cultural) Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,o-cinema-de-bordas-que-o-povao-leva-aos-ntelectuais,358399>>. Acesso em 29 jul. 2017.

amazônico. Por terem roteiros improvisados, até mesmo quando a intenção é tentar apresentar uma cena mais dramática ou supostamente séria, as sequências causam comicidade pelo reforço de clichês e estereótipos. Os filmes, inicialmente, eram realizados de forma colaborativa e sem patrocínio, os realizadores reuniam parentes, amigos e moradores do bairro São Jorge, em Manaus, para as gravações que geralmente ocorriam nos finais de semana, como se fosse um jogo ou uma brincadeira entre amigos. Essa conjunção de fatores chamou a atenção da mídia e ganhou repercussão em rede nacional⁶. Nessa efervescência, os filmes que eram feitos como brincadeira acabaram se tornando “famosos” e “lucrativos” (para parâmetros locais), com um esquema de venda de DVDs em camelôs e, curiosamente, com os próprios produtores estimulando a pirataria para a disseminação dos filmes. Com essa capitalização, a brincadeira foi sendo profissionalizada, e agregou-se ao grupo um diretor com mais experiência e produtores executivos, exigindo maior preparo tanto em relação a questões técnicas quanto na divulgação e distribuição. Assim, nos últimos dois filmes, as práticas de produção foram perdendo o sentido lúdico e conformando-se ao esquema dos produtos midiáticos, ou seja, a atividade de tempo livre, transformaram em rotinas e deixaram de ser prazerosas.

No interior do Amazonas também há realizadores audiovisuais amadores, como Orange Cavalcante da Silva, em Tefé, que desde 2009 já realizou 21 filmes⁷ (entre curtas e longas), e Francisco das Chagas, em Careiro Castanho, que fez dois longas metragens desde 2015⁸. Em ambos os casos, os filmes são realizados em momentos de tempos livres, reunindo a participação de amigos e parentes. O tempo de produção de cada filme varia, pode levar apenas um dia ou se estender por vários finais de semana ou folgas e feriados, portanto pode cair em rotinas. Depois, a diversão continua quando são exibidos em casa, centros comunitários e nas escolas. Alguns também são disponibilizados na internet, já que o acesso, a mobilidade e a ubiquidade da rede diminuem fronteiras e democratizam as possibilidades de produção e acesso aos conteúdos informativos e de entretenimento.

Tudo isso nos aponta que este é um campo emergente em ideias e iniciativas alternativas para o audiovisual. Nestes exemplos, percebemos que os filmes são realizados em momentos de tempo livre, mas encaixá-los completamente como atividades de lazer torna-se uma afirmação delicada, devido o encadeamento processual que muitas dessas iniciativas acabam tomando. Se por um lado surgem despreziosamente quebrando a rotina e caracterizando como exercícios lúdicos de criatividade, podem (muitas vezes) assumir uma dinâmica de compromisso, mesmo que não seja um trabalho remunerado e com regras rígidas, passam a ter outras

⁶ Reportagem exibida no programa Fantástico, da Rede Globo, em 02/03/2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gB-M1o_2hAs>. Acesso em 29 jul. 2017.

⁷ Site da Associação Fogo Consumidor Filmes de Tefé. Disponível em <<https://www.youtube.com/channel/UC6BBxFF6VlbS25njWBuyDnw>>. Acesso em 30 jul. 2017.

⁸ Filme Vida verde em Careiro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8k4b2MKwrSI>>. Acesso em 29 jul. 2017.

características. Mesmo assim, as ideias de Elias e Dunning (1992) nos fazem refletir sobre essas questões e ainda conjecturar sobre seu contraponto, ou seja, de que maneira algumas dinâmicas de lazer podem levar a prospecção profissional. Essa observação não se aplica apenas ao campo das artes ou da comunicação, pois, como ignição, talvez seja no esporte que o lazer demonstre ainda mais força.

O caso da websérie *Penumbra*

Outro caso pertinente para esta discussão é a produção da websérie *Penumbra*, realizada em 2015, por um grupo de jovens de Manaus. Na época, trabalhávamos no desenvolvimento de uma pesquisa sobre audiovisualidades contemporâneas na Amazônia e acompanhamos a produção de alguns episódios. Para este artigo, resgatamos impressões suscitadas por meio da repercussão entre jovens sobre a produção da websérie nas redes sociais da internet, conversas informais com os integrantes do grupo e a observação participante durante gravações de alguns episódios (entre maio e agosto de 2015). Reforçamos que nosso objetivo atual não é fazer um relato detalhado sobre o processo, e sim pontuar alguns aspectos da produção audiovisual amadora fazendo uma leitura sobre suas dinâmicas a partir da sociologia do lazer.

No final de 2014, Andrew Lucas, aos 19 anos, pretendia realizar um longa-metragem de terror para se divertir com amigos. O jovem diretor pretendia traduzir elementos de horror e suspense dos filmes *trash* de *Hollywood* para uma história ambientada em Manaus, sobre violentos assassinatos envolvendo alunos de uma faculdade de teatro. Conforme a sinopse, após as pessoas serem mortas por uma misteriosa criatura com máscara de coelho os corpos eram levados para o porão do Teatro Amazonas e esquartejados num ritual macabro. A ideia do longa-metragem transformou-se em websérie de terror musical programada para ter 13 capítulos.

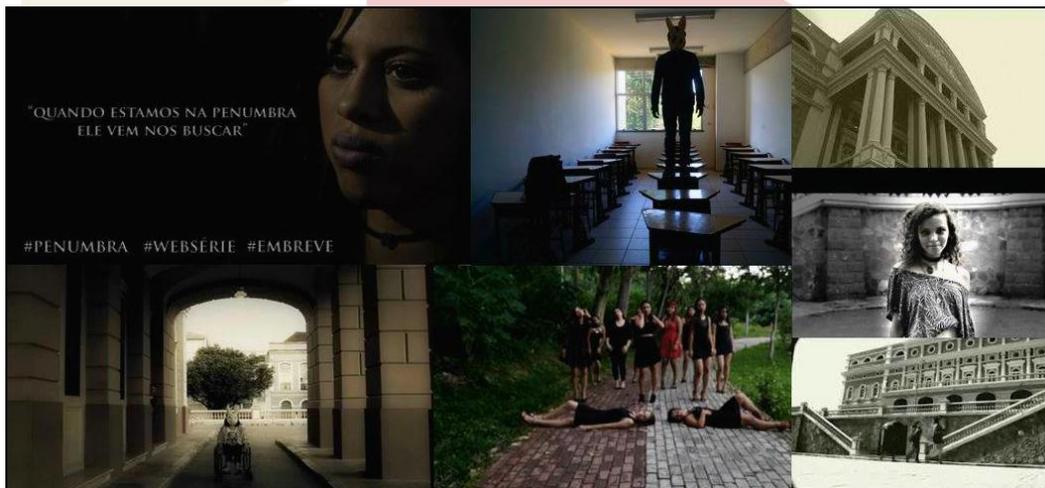
Com uma câmera fotográfica digital e um computador com um programa básico de edição de imagens, mas sem dinheiro para investir em contratação de atores, locações, cenários, figurinos e maquiagem, o jovem diretor anunciou a proposta do filme nas redes sociais da internet em busca de parcerias. A ideia deu certo, e embora não tenha conseguido patrocínio financeiro atraiu a curiosidade de voluntários que se ofereceram para participar da produção tanto no elenco quanto na equipe técnica. O resultado foi a reunião de uma equipe colaborativa de cerca de 60 pessoas, na maioria adolescentes.

No início de 2015, durante os finais de semana, começaram os laboratórios de experimentação corporal, improvisação de cenas e dança, como numa brincadeira seguindo a ideia da história de terror proposta por Lucas. Essas reuniões experimentais ocorriam no Largo São Sebastião, no centro de Manaus, em meio aos transeuntes. A iniciativa, que também se tornava uma performance de rua, chamou até a atenção de

tradicionais veículos de mídia de Manaus, e a pré-produção da websérie foi tema de inúmeras reportagens em jornais, sites e emissoras de TV⁹.

As gravações começaram em abril do mesmo ano, e todo o processo foi relatado, na página de Penumbra no *Facebook*, como um diário instigante com pequenos textos e imagens alegóricas, dando pistas sobre a história e momentos descontraídos de bastidores. Na fase de pré-lançamento foram compartilhados pelo *YouTube*¹⁰ quatro teasers e um clipe musical (FIGURA 2).

Figura 2: Frames da websérie “Penumbra”



Fonte: Canal Penumbra YouTube

A websérie estreou no dia 13 de agosto de 2015 (sem que todos os episódios estivessem gravados), data propositadamente escolhida pelo diretor por sua emblemática ligação simbólica ao “universo do horror”, com a promessa de que a cada duas semanas um novo episódio seria lançado na internet. Entretanto, a websérie teve a vida curta de apenas três capítulos (dos 13 previstos).

Ocorre que a equipe acabou se dispersando pelo desgaste das relações e por outras prioridades individuais que foram surgindo ao longo de meses de convivência. O diretor não teve condições de continuar a história devido ao desfalque de personagens e do pessoal de apoio técnico. Pelo que notamos com base nas observações e relações no contexto de produção, a novidade e o prazer do divertimento foram se tornando um compromisso e diminuindo a excitação pela participação na brincadeira. Ou seja, o jogo perdeu a graça quando a descontração ficou séria.

⁹ Reportagem: “Conheça um grupo de jovens que cria web série de suspense em Manaus”, exibida no dia 18 de julho de 2015, no programa Amazônia em Revista, da Rede Amazônica, Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/am/redeamazonica/amazoniarevista/videos/t/amazonas/v/conheca-um-grupo-de-jovens-que-cria-web-serie-de-suspense-em-manaus/4331125/>>. Acesso em 29 jul. 2017.

¹⁰ Canal de Penumbra no *YouTube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCp5ErXbkFZCP6x47-nzMabQ>>. Acesso em 30 jul. 2017.

No caso de Penumbra, também percebemos que os processos socioculturais, encadeados pelos fluxos de inter-relações e interdependências, no contexto da produção de bordas, foram impulsionados pelo prazer do divertimento e expandidos pelas possibilidades tecnológicas da sociedade cibercultural.

Considerações finais

Nossa leitura aponta que o cinema amador absorve dos cânones profissionais referências estéticas, narrativas e aspectos dos processos de massificação dos bens culturais. Isto ocorre por meio do imaginário e das transformações tecnológicas e não menos para promoção individual e de grupo. Nesse fluxo existe também a possibilidade de subverter as limitações da ordem econômica e as imposições político-ideológicas, técnico-artísticas e etc.

Essa amálgama impulsiona a diversificação das formas de lazer e de entretenimento, para aquele que assiste e aquele que o produz, desde que levando em consideração o próprio indivíduo como referência, em uso de seu tempo livre e liberto das obrigiedades. No caso da produção audiovisual (no contexto cibercultural), notamos que a facilitação do acesso aos equipamentos de produção e disseminação, resultantes do desenvolvimento e barateamento de aparatos tecnológicos, permitem ampliar os processos de criação e as redes de contato, interação, relação e disseminação de ideias e produções.

Nos casos observados, percebemos que o lazer é um dispositivo que alavanca os práticas de realização audiovisual e os processos socioculturais encadeados pelos fluxos comunicacionais de produções fílmicas são impulsionados pela busca de tensões prazerosas desobstruídas de obrigiedade. Entretanto, no decorrer de seus percursos, o divertimento e a espontaneidade podem ceder espaço a outros interesses, elevando o grau de rotinas e desencadeando a apropriação do tempo livre, tendo como referência o outro e a autopromoção, o que não se configura lazer pois torna-se um compromisso e, às vezes, uma profissão.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. São Paulo: Papirus, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CÁNEPA, Laura. O cinema de bordas e a estética trash. INTERCOM CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34, 2011, **Anais...** Recife. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-0364-1.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2017.

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. **A busca da excitação**. Lisboa: Difel, 1992.

ELIAS, Norbert. **Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. **Escritos & Ensaios**: 1 Estado, processo, opinião pública. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FOSTER, Lila. **Cinema amador brasileiro**: história, discursos e práticas. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2016.

GOMES, Christiane; MAIA, Maria de Fátima; SILVA, Mariana; GONTIJO, Renata. O cinema como experiência de lazer e as personagens femininas do filme “Para Minha Amada Morta”. **Revista Brasileira de Estudos do Lazer**. Belo Horizonte, v. 3, n. 2, p. 3-19, mai./ago. 2016.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (orgs.). **Cinema de Garagem 2014**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Editora da USP, 1970.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **Revista Significação**. São Paulo: USP, v. 37, n. 39, p. 52-74, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Tela global**. São Paulo: Sulina, 2009.

LYRA, Bernadette. Cinema Periférico de Bordas. **Revista Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo, v. 6, n. 15, p. 31-47, 2009.

MAY, Tim. **Pesquisa social**: questões, métodos e processos. Porto Alegre: Artemed, 2001.

RUY, Karine; PEREIRO, Marta; BAAMONDE, Silvia. O sucesso dos cinemas menores: baixo orçamento e alternativas cinematográficas no Brasil e na Galiza. **Revista Eptic**. Universidade Federal de Sergipe, v. 18, n. 2, p. 125-141, 2016.

SANTAELLA, Lucia. **A ecologia pluralista da comunicação**: conectividade, mobilidade, ubiquidade. São Paulo: Paulus, 2010.

SILVA, Iomana. **Cinemas fluidos**: análise das inter-relações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema. Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

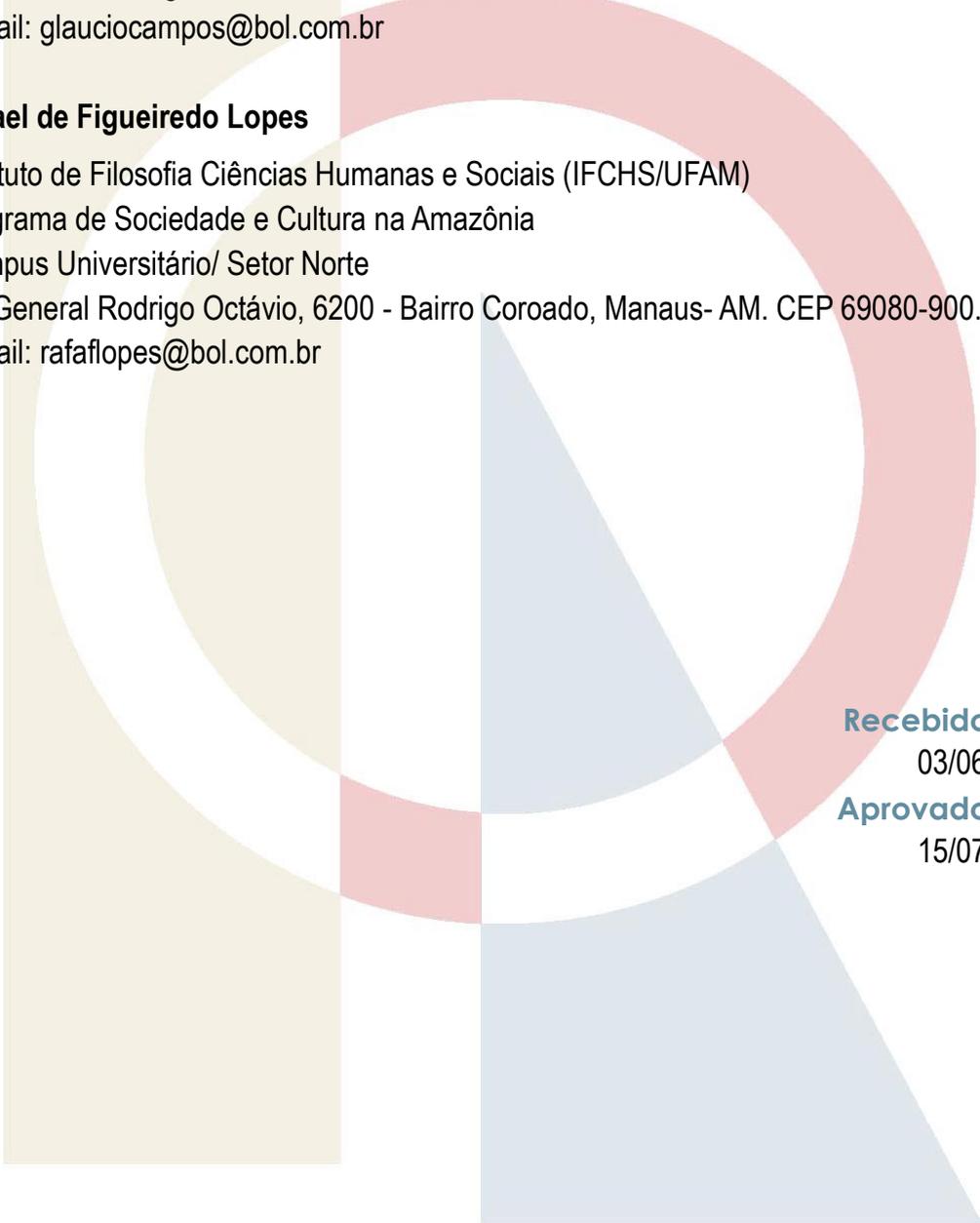
Endereço para correspondência

Gláucio Campos Gomes de Matos

Faculdade de Educação Física e Fisioterapia (FEFF/UFAM)
Campus Universitário/ Setor Sul
Av. General Rodrigo Octávio, 6200 - Bairro Coroado, Manaus- AM. CEP 69080-900.
E-mail: glauciocampos@bol.com.br

Rafael de Figueiredo Lopes

Instituto de Filosofia Ciências Humanas e Sociais (IFCHS/UFAM)
Programa de Sociedade e Cultura na Amazônia
Campus Universitário/ Setor Norte
Av. General Rodrigo Octávio, 6200 - Bairro Coroado, Manaus- AM. CEP 69080-900.
E-mail: rafaflopes@bol.com.br



Recebido em:
03/06/2017
Aprovado em:
15/07/2017