

Janela Amazônia: Considerações introdutórias sobre Televisão e Cinema na Amazônia

“Janela Amazônia”: Introductory considerations on Television and Cinema in The Amazon

“Janela Amazônia”: Consideraciones introductorias sobre la Televisión y el Cine en la Amazonía

Recebido: 16/02/2026 | Revisado: 21/02/2026 | Aceitado: 22/02/2026 | Publicado: 23/02/2026

Suanny Lopes Costa

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1768-8110>

Universidade Nacional de Córdoba, Argentina

E-mail: raposacinematografica@gmail.com

Cássio Mauro Oliveira Tavernard

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-8425-1570>

Universidade Federal do Pará, Brasil

E-mail: kktavernard@gmail.com

Resumo

O objetivo deste artigo é apresentar considerações introdutórias sobre televisão, cinema e audiovisual na Amazônia, a partir da experiência e das reflexões desenvolvidas no âmbito do grupo de pesquisa “Janela Amazônia”, sediado em Belém do Pará. O texto defende o audiovisual como linguagem, prática artística e método de pesquisa capaz de produzir conhecimento situado, articulando criação, reflexão crítica e experiência territorial. Em um cenário marcado pela intensificação do fluxo informacional e pelo avanço das inteligências artificiais, destaca-se a urgência da formação crítica e da divulgação de saberes, sobretudo no campo das artes. A discussão mobiliza os conceitos de transcodificação e dupla ruptura epistemológica, propostos por Boaventura de Sousa Santos, para argumentar que o conhecimento acadêmico precisa retornar ao senso comum, transformando a sociedade e sendo também transformado por ela. Considerando as particularidades da região Norte, o artigo enfatiza o papel estratégico do audiovisual na mediação cultural, na construção da memória e na democratização do acesso aos saberes na região amazônica, marcada por desigualdades históricas, isolamento geográfico e invisibilização simbólica. Além disso, aborda a centralidade da imagem na constituição da memória e das identidades, ressaltando suas funções simbólicas, epistêmicas e estéticas. Por fim, reafirma-se que pensar o audiovisual amazônico implica reconhecer a pluralidade do território, a disputa de imaginários e a potência das práticas coletivas de criação, escrita e troca entre artistas como formas essenciais de pesquisa e produção cultural.

Palavras-chave: Pesquisa; Amazônia; Cinema; Audiovisual; Janela Amazônia; Estudos culturais.

Abstract

The goal of this article is to present introductory considerations on television, cinema, and audiovisual production in the Amazon, based on the experience and reflections developed within the “Janela Amazônia” research group, based in Belém do Pará. The text argues for audiovisual practice as a language, an artistic practice, and a research method capable of producing situated knowledge by articulating creation, critical reflection, and territorial experience. In a context marked by the intensification of information flows and the advancement of artificial intelligences, the urgency of critical education and the dissemination of knowledge is emphasized, especially in the field of the arts. The discussion draws on Boaventura de Sousa Santos’ concepts of transcoding and the double epistemological break to argue that academic knowledge must return to common sense, transforming society while also being transformed by it. Considering the specificities of Brazil’s Northern region, the article highlights the strategic role of audiovisual media in cultural mediation, memory-building, and the democratization of access to knowledge in the Amazonian region, marked by historical inequalities, geographic isolation, and symbolic invisibility. In addition, it addresses the centrality of the image in the constitution of memory and identities, emphasizing its symbolic, epistemic and aesthetic functions. Finally, it reaffirms that thinking about Amazonian audiovisual practices entails recognizing the territory’s plurality, the dispute over imaginaries, and the power of collective practices of creation, writing, and exchange among artists as essential forms of research and cultural production.

Keywords: Research; Amazon; Cinema; Audiovisual; Janela Amazônia; Cultural studies.

Resumen

El objetivo de este artículo es presentar consideraciones introductorias sobre la televisión, el cine y los medios audiovisuales en la Amazonia, a partir de la experiencia y reflexiones desarrolladas en el seno del grupo de investigación “Janela Amazônia”, con sede en Belém do Pará. El texto defiende lo audiovisual como lenguaje, práctica artística y

método de investigación capaz de producir conocimiento situado, articulando creación, reflexión crítica y experiencia territorial. En un escenario marcado por la intensificación del flujo informativo y por el avance de las inteligencias artificiales, se destaca la urgencia de la formación crítica y de la divulgación de saberes, especialmente en el campo de las artes. La discusión moviliza los conceptos de transcodificación y doble ruptura epistemológica, propuestos por Boaventura de Sousa Santos, para sostener que el conocimiento académico necesita retornar al sentido común, transformando a la sociedad y siendo también transformado por ella. Considerando las particularidades de la región Norte, el artículo enfatiza el papel estratégico de lo audiovisual en la mediación cultural, en la construcción de la memoria y en la democratización del acceso a los saberes en la región amazónica, marcada por desigualdades históricas, aislamiento geográfico e invisibilización simbólica. Además, aborda la centralidad de la imagen en la constitución de la memoria y de las identidades, resaltando sus funciones simbólicas, epistémicas y estéticas. Por último, se reafirma que pensar lo audiovisual amazónico implica reconocer la pluralidad del territorio, la disputa de imaginarios y la potencia de las prácticas colectivas de creación, escritura e intercambio entre artistas como formas esenciales de investigación y producción cultural.

Palabras clave: Investigación; Amazonía; Cine; Audiovisual; Janela Amazônia; Estudios culturales.

1. Introdução

O grupo de pesquisa em cinema e audiovisual Janela Amazônia é sediado em Belém do Pará e surgiu em meados do ano de 2025 a partir da necessidade de seus pesquisadores de contribuir com a produção de conhecimentos sobre o fazer cinema e audiovisual na Amazônia. Da convergência entre a experiência profissional no setor audiovisual e a necessidade de sistematizar, investigar e compartilhar conhecimentos a partir de uma perspectiva amazônica, artistas, realizadores e produtores culturais que atuam no campo do cinema e do audiovisual se uniram com interesse na articulação entre prática artística, reflexão crítica e produção acadêmica.

O Janela Amazônia nasce da compreensão de que o audiovisual não deve ser entendido apenas como objeto de análise acadêmica, mas como método de pesquisa, prática artística e forma de produção de conhecimento. Ao articular criação, reflexão crítica e experiências, o audiovisual permite a construção de saberes que emergem do território e dialogam diretamente com suas dinâmicas culturais, históricas e sociais.

Dessa forma, como aponta Tavernard (2019), o fazer audiovisual integra processos de investigação nos quais memória, afeto, experiência subjetiva e escolhas estéticas constituem-se como operadores epistemológicos, ampliando as possibilidades de produção e circulação do conhecimento nas artes.

Pensar as questões estéticas que atravessam essas produções e também suas relações com o território, considerando as vinculações de trabalho e formas de produção num lugar fora do “eixo” RJ-SP é uma das suas preocupações.

Partindo da metáfora da janela como enquadramento, ponto de vista e dispositivo de observação, o grupo investiga o audiovisual como forma de olhar, interpretar e tensionar as múltiplas realidades da Amazônia, compreendida aqui não como um território homogêneo, mas como um espaço plural, atravessado por memórias, identidades, conflitos, afetos e modos próprios de existir e narrar o mundo.

As pesquisas desenvolvidas pelo Janela Amazônia concentram-se nas relações entre imagem, território, cultura e memória, valorizando práticas e narrativas frequentemente situadas à margem dos grandes centros de produção audiovisual. O grupo dedica especial atenção às expressões culturais amazônicas, às produções independentes, às experiências comunitárias, às tradições populares, bem como às poéticas contemporâneas que dialogam com o cinema, a animação, o documentário e as linguagens híbridadas do audiovisual.

Com uma abordagem interdisciplinar, o grupo articula referenciais teóricos do cinema, da comunicação, das artes visuais, da antropologia, da história e dos estudos culturais, adotando metodologias que integram pesquisa teórica e empírica, análise de obras, pesquisa de campo e experimentação artística. Entende-se o fazer audiovisual não apenas como objeto de estudo, mas também como método de pesquisa e produção de conhecimento.

O grupo de pesquisas Janela Amazônia tem como finalidade fomentar a produção acadêmica, estimular a formação de pesquisadores e realizadores, contribuir para a valorização das culturas amazônicas e ampliar a presença da produção audiovisual da região nos debates acadêmicos e culturais em âmbito regional, nacional e internacional. Já o objetivo do presente artigo é apresentar considerações introdutórias sobre televisão, cinema e audiovisual na Amazônia, a partir da experiência e das reflexões desenvolvidas no âmbito do grupo de pesquisa “Janela Amazônia”, sediado em Belém do Pará.

Neste artigo, trazemos algumas notas para uma abordagem teórica e conceitual acerca da importância da produção e divulgação de conhecimentos no campo das artes, considerando o processo de transcodificação dos conhecimentos a partir dos conceitos “sensocomunizar-se” e de “ruptura epistemológica” de Santos (1987, 1989). Além disso, trazemos alguns pensamentos sobre a importância da televisão e do cinema para uma região diversa e paradoxal que é a Amazônia.

2. Metodologia

Realizou-se uma pesquisa documental bibliográfica (Snyder, 2019), com pouca estruturação, de natureza qualitativa e reflexiva (Pereira et al., 2018; Risemberg et al., 2026), e do tipo revisão narrativa da literatura (Fernandes, Vieira, & Castelhana, 2023). Utilizou-se a base de dados Google Acadêmico para a obtenção das informações, por tratar-se de uma plataforma livre e de acesso gratuito. Os termos de busca utilizados foram: Pesquisa, Amazônia, Cinema, Audiovisual, Janela Amazônia e Estudos culturais.

A pesquisa caracteriza-se como qualitativa por priorizar a análise interpretativa dos conteúdos selecionados, buscando compreender sentidos, abordagens teóricas e perspectivas conceituais relacionadas ao campo do cinema, do audiovisual e dos estudos culturais na Amazônia. Dessa forma, não houve aplicação de procedimentos estatísticos ou mensuração quantitativa dos dados, sendo adotada uma abordagem crítica e reflexiva da literatura analisada.

Do ponto de vista procedimental, a investigação concentrou-se em fontes indiretas, especialmente artigos científicos, livros e dissertações pertinentes ao tema. Os materiais foram selecionados conforme sua relevância teórica, aderência aos objetivos do estudo e contribuição para a compreensão das relações entre audiovisual, memória, território e produção de conhecimento na Amazônia. O processo analítico envolveu leitura exploratória, leitura seletiva e leitura analítica, discussões presenciais no grupo de pesquisa, possibilitando a sistematização dos principais eixos conceituais mobilizados no artigo.

Por fim, trata-se de uma pesquisa de caráter teórico-reflexivo, cuja finalidade não foi produzir generalizações empíricas, mas construir uma base conceitual e interpretativa para subsidiar discussões introdutórias sobre televisão, cinema e audiovisual no contexto amazônico, articulando referenciais dos estudos culturais, da comunicação e das artes.

3. Resultados e Discussão

3.1 Criando alicerces para a pesquisa no campo do cinema e audiovisual

Recebemos diariamente uma avalanche de informações sobre diversos assuntos e somos obrigados a conviver com essa intensidade, mas nem sempre conseguimos acompanhá-la, e tampouco sabemos o que fazer com tanto. Numa conjuntura de avanço das inteligências artificiais (IA), a quantidade e qualidade dos dados fornecidos por meio dessas IA(s), apresentam um cenário paradoxal em que o excesso de informações se confronta com os desafios críticos da confiabilidade. Esse cenário também aponta para transformações profundas na produção simbólica e estética, uma vez que as tecnologias baseadas em inteligência artificial têm alterado os modos de criação, circulação e recepção das imagens contemporâneas (Manovich, 2024). Enquanto a capacidade de produção de conteúdo é massiva, a precisão e a utilidade variam drasticamente, com riscos de viés, “alucinações” (informações inventadas pelas próprias IA(s)), sem falar na exaustão mental de quem consome tais conteúdos.

Estudiosos como Castells (1999) destacam que esse novo modelo mudará para sempre nossa cultura, demonstrando a necessidade vital da busca de caminhos para o entendimento dessas mudanças e seus efeitos nas esferas de valoração humana. Nesse sentido, a formação para um conhecimento crítico tem papel fundamental na constituição de indivíduos mais atentos, motivados e criativos.

É a partir dessa formação que somos capazes de compreender a importância dos diversos campos do conhecimento. Campos que possuem gramáticas e embates simbólicos próprios, por meio dos quais seus integrantes ocupam lugares diferenciados a partir da articulação de seus capitais, sobretudo, simbólicos (Bourdieu, 2002). Com base nessa relação, passa-se a refletir sobre os saberes e objetos de cada campo que são definidos a partir do olhar empreendido pelo pesquisador que os delimita, alicerçado em uma construção teórico-metodológica orientada pelos paradigmas vigentes na área.

Da mesma forma, para pensar a pesquisa no campo das artes deve-se empreender um olhar objetivando compreender suas ramificações, suas diferentes formas, atravessamentos, poéticas, práticas e sentidos. Para um pesquisador, seja iniciante ou experiente, o processo de apreensão de um cenário, a exemplo do que fazem o cinema e o audiovisual, precisa ir além das suas relações com a tecnologia, que por mais que diminuam fronteiras, não são capazes, sozinhas, de transformar e/ou traduzir uma realidade como a amazônica, rica em biodiversidade, mas também com elevados índices de exclusão.

Assim, o pensamento crítico sobre as produções artísticas na Amazônia no campo do cinema e do audiovisual, podem ser um caminho promissor para a consolidação de mudanças a partir de um movimento que Santos (1989) denomina de “dupla ruptura epistemológica”, processo no qual o conhecimento que é retirado do senso comum, volta para este, abalando-o e fazendo-o repensar suas bases de discussão e percepção da realidade. Dessa forma, não há porque existir o distanciamento entre sociedade e os mais diversos conhecimentos - produzidos, por exemplo, no meio acadêmico -, por mais fragmentado, compartimentado em disciplinas e hiperespecializado que este possa ser. Isso compromete a compreensão da complexidade do mundo e acentua o desnível entre ciência e senso comum (Morin, 2008).

De uma relação face a face a uma relação mediada, o desenvolvimento de redes tecnológicas colocaram os meios de comunicação em uma posição privilegiada na sociedade. Enquanto na tradição oral as práticas, para serem mantidas ou mesmo renovadas, dependiam da interação entre os indivíduos, o que por sua vez dependia diretamente de uma mesma relação espaço-temporal entre eles, na comunicação mediada essa relação com o espaço e com o tempo cria formas de interação e sociabilidade diferentes das que prevaleceram durante muito tempo na história da humanidade (Thompson, 2009).

Nesse contexto, as plataformas digitais e a economia dos dados ampliam os processos de mediação cultural, configurando novas formas de poder simbólico e circulação informacional (Couldry & Mejias, 2024).

Nesse panorama as formas de ver, apreender, interagir, produzir e consumir são afetadas diretamente pelos avanços tecnológicos e é nessa conjuntura que se abrem novos canais de comunicação com velocidade que favorecem amplamente a divulgação de conhecimentos.

A ciência, compreendida como prática social de conhecimento e como valor econômico, deve, portanto, tornar-se compreensível. Para isso, seus resultados necessitam ser desconstruídos, tanto para eliminar o distanciamento e a estranheza do discurso científico para o interior da comunidade científica, quanto para o senso comum (Santos, 1989).

Uma das formas, se não a mais importante, de ruptura do distanciamento da ciência e o senso comum é a divulgação científica que ao longo dos diferentes momentos da história da civilização se manifestou de diversas formas, sendo algumas delas distantes da maneira como hoje é pensada e praticada. Segundo alguns autores, podemos identificar desde a antiguidade clássica este tipo de atividade. Para outros, o nascimento da própria ciência moderna é o evento que marca o surgimento da divulgação científica em grande escala.

Já no século XVIII anfiteatros europeus enchiam-se de um público ávido por conhecer novas máquinas e demonstrações de fenômenos pneumáticos, elétricos e mecânicos, apenas para citar alguns exemplos. Algumas exposições e palestras, relacionadas à física, à química ou à medicina, eram itinerantes, percorrendo diversas cidades e, às vezes, diversos países. Eram verdadeiros shows científicos, aparentemente bem ao estilo de muitas atividades de *divulgação científica* atuais. (Silva, 2006, p. 54)

A partir de Silva (2006), pode-se entender que a prática da divulgação científica teve em sua origem uma forte ligação (e ainda tem) com a institucionalização e profissionalização da ciência, dois movimentos que modificaram o *status* da ciência na sociedade moderna, dotando-a de certa autonomia em relação a outros campos de conhecimento. Vale ressaltar que como prática social a ciência não se dá de forma descontextualizada. Logo, sua relação com outras esferas sociais apresenta variações conforme o país em questão, tecnologia e área de conhecimento, por exemplo.

Ao pensarmos no campo das artes, as disputas existentes entre o que pode ser considerado como arte ou não (embates que não rompem com o ideal aurático da obra arte e desclassificam artes tidas como populares), precisam ser superadas no sentido de que esse todo artístico existente pode transformar a sociedade, seja esse ou não o objetivo do artista.

A importância estratégica da ciência e da tecnologia nas estruturas culturais, políticas e econômicas em vigor no mundo contemporâneo, as recolocam em um novo patamar na sociedade, já que como instituição social a ciência não pode escapar das normas de funcionamento dessa mesma sociedade. Mesmo de forma mais branda, os modelos hegemônicos de dominação e ocultação, característicos do social, estão presentes no cotidiano da produção de conhecimentos. Portanto, existe diálogo constante entre as práticas científicas/artísticas e o todo social, já que tais práticas culturais operam como espaços de produção de sentidos e disputas simbólicas. Considerando esse cenário, temos Stuart Hall (2003) que compreende a cultura como processo dinâmico, no qual identidades são constantemente negociadas, perspectiva fundamental para pensar o audiovisual como campo de mediação cultural.

O estatuto social da ciência evidencia a necessidade da comunicação dos seus conhecimentos, configurando-se como algo inquestionável para a contemporaneidade. A divulgação do conhecimento científico será uma estratégia que tornará possível, ao público em geral, a integração do conhecimento científico à sua cultura, em outras palavras, a apropriação de tais conhecimentos no cotidiano individual e coletivo.

3.1.1 A transcodificação dos saberes e a dupla ruptura epistemológica

O processo de transposição de linguagens, ou transcodificação está intimamente relacionado com a necessidade de transformar o conhecimento científico tido como algo distante e estranho do nosso cotidiano para algo inteligível e próximo, deixando o conhecimento científico à disposição dos sujeitos que se apropriam desses saberes transformando o cotidiano e produzindo, em muitos casos, novos conhecimentos. Para Zamboni (2001), a divulgação da ciência é entendida, grosso modo

Como uma atividade de difusão, dirigida para fora de seu contexto originário, de conhecimentos científicos produzidos e circulantes no interior de uma comunidade de limites restritos, mobilizando diferentes recursos, técnicas e processos para a veiculação das informações científicas e tecnológicas ao público em geral. (Zamboni, 2001, p. 45-46)

Na prática do divulgador da ciência, por exemplo, essa transcodificação exige dele um mergulho no assunto específico em que se pretende divulgar, uma vez que não se trata apenas de explicitar uma interpretação ou emitir opiniões, tidas por Santos (1989) como “formas de conhecimento falso com que é preciso romper para que se torne possível o conhecimento científico racional e válido” (p. 31).

No campo das artes, operando de forma semelhante temos o ato da transcrição¹, onde o artista tradutor de uma realidade, traduz sua poética considerando também um mergulho particular que é ao mesmo tempo tradução e gesto criativo.

A ruptura com o senso comum se dá porque a ciência para se consolidar como pensamento racional, verdadeiro campo autônomo de conhecimento, precisa formular - leia-se construir -, todo um quadro conceitual capaz de se distanciar desse senso comum, entendido como um “‘conhecimento’ evidente que pensa o que existe e cuja função é a de reconciliar a todo custo a consciência comum consigo mesma. É, pois, um pensamento necessariamente conservador e fixista” (Santos, 1989, p. 32). A constatação por sua vez se dá a partir da consolidação do campo científico, ou seja, a configuração de determinada comunidade científica regida por leis, gramáticas próprias etc.

O distanciamento do senso comum, denominado por Santos (1989) de primeira ruptura epistemológica, é necessário ao desenvolvimento do campo científico uma vez que especializa e profissionaliza o conhecimento, movimento que também expropria os leigos. Ora, uma vez entendido o senso comum como conhecimento ilusório e superficial, discurso que nasce dentro da própria ciência, o valor elitista do discurso científico ganha força naturalizando as desigualdades e é por isso que uma outra relação entre ciência e senso comum é necessária para a transformação do conhecimento e, portanto, da sociedade.

Para a dupla ruptura epistemológica é preciso produzir outra ruptura epistemológica, o que não quer dizer superá-la nem mesmo substituí-la. Para Santos (1989), trata-se de uma “transformação *tanto* do senso comum como da ciência” (p. 41).

Enquanto a primeira ruptura é imprescindível para constituir a ciência, mas deixa o senso comum tal como estava antes dela, a segunda ruptura transforma o senso comum com base na ciência. Com essa dupla transformação pretende-se um senso comum esclarecido e uma ciência prudente, ou melhor, uma nova configuração do saber (...), um saber prático que dá sentido e orientação à existência e cria o hábito de decidir bem. (Santos, 1989, p. 41)

A dupla ruptura epistemológica objetiva, portanto, um conhecimento prático, esclarecido, sábio e fundamentalmente democrático e capaz de romper com a hegemonia da ciência moderna fazendo do conhecimento científico, algo vivo e dotado de sentido no cotidiano humano. É o “sensocomunizar-se” do conhecimento científico que só se realiza no senso comum, uma vez que “não despreza o conhecimento que produz tecnologia, mas entende que, tal como o conhecimento se deve traduzir em auto-conhecimento, o desenvolvimento tecnológico deve traduzir-se em sabedoria de vida” (Santos, 1989, p. 57).

Ao pensarmos no campo da educação e no cinema enquanto instrumento pedagógico, temos que o sensocomunizar-se acontece a medida em que o cinema reforça a dimensão de registro da imagem, especialmente em suas vertentes documentais, nas quais se mantém a promessa de registrar o mundo e testemunhar realidades sociais (é a troca das experiências vividas). Mas mesmo quando o cinema opera no campo da ficção, ele conserva uma forte associação com o real, pois o movimento, a continuidade narrativa e a materialidade fotográfica das imagens filmadas tendem a reforçar no espectador a sensação de presença. Dessa maneira, o cinema participa diretamente da produção do chamado efeito de real: ele não apenas representa, mas cria uma impressão de realidade, frequentemente percebida como evidência ou testemunho. E assim os discursos são produzidos e evidenciados em cada sala de cinema e dentro das casas via televisão e/ou *streamings*.

Nessa perspectiva, retomamos o pensamento de Santos (1989) ao considerar que o conhecimento científico no contemporâneo deverá ser constituído a partir das seguintes propostas: 1. Todo conhecimento científico-natural é científico-social; 2. Todo conhecimento é local e total; 3. Todo conhecimento é autoconhecimento; e 4. Todo conhecimento científico visa constituir-se em senso comum. Essa proposta aproxima-se da compreensão do novo paradigma científico defendido por Morin (2007), no qual a ciência precisa ser encarada em sua complexidade, um conhecimento constituído socialmente: “a ciência está no âmago da sociedade e, *embora bastante distinta dessa sociedade, é inseparável dela, isso significa que todas as ciências,*

¹ Para saber mais sobre o ato transcriador, sugerimos a leitura de Tavernard (2019), disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/11552>.

incluindo as físicas e biológicas, são sociais. Mas não devemos esquecer que tudo aquilo que é antropológico tem uma origem, um enraizamento e um componente biofísico” [grifo do autor] (Morin, 2007, p. 20).

No novo paradigma, o conhecimento que visa constituir-se como científico somente poderá sê-lo se for capaz de causar uma segunda ruptura epistemológica. Esta precisa se reencontrar com o senso comum, alterando a relação ciência-senso comum, envolvendo-os na produção de algo novo. Santos (1989) indica que esse movimento precisa de alguns *topoi* de orientação: a atenuação do desnivelamento dos discursos; superação da dicotomia contemplação/ação; e encontrar um novo equilíbrio entre adaptação e criatividade.

Para a proposta de Santos (1987) é preciso conhecer o local da produção da ciência e também as relações estabelecidas com o senso comum. Por isso, sensocomunizar a ciência em uma realidade como na Amazônia, exige outras competências.

Durante muitos anos o isolamento desta região do restante do país foi fato vivido e percebido, seja pelas políticas impostas à região ou mesmo pelos obstáculos naturais que ocasionam o isolamento entre seus próprios Estados.

Essa realidade impressiona o olhar estrangeiro que percebe que, para chegar a algumas cidades dentro de um mesmo Estado, gastam-se dias, já que em muitos casos os acessos se dão por diferentes formas (barco, carro, caminhadas etc.), sendo a via fluvial a de maior destaque na região. Porém, a partir de alguns meios de comunicação de massa, tais como o rádio, mídia com grande participação nesta região, e a televisão, as distâncias diminuem e as dificuldades de acesso vão sendo vencidas a cada passo.

Tendo em vista os desafios da região e o papel da televisão nesse contexto, pode-se afirmar que a divulgação de conhecimentos, produzida em audiovisual e disponibilizada em televisão aberta, se constituirá como uma sinapse central do movimento de reencontro, descrito anteriormente, especialmente na Amazônia, onde os modelos de desenvolvimento foram historicamente exógenos e danosos. Não levavam em conta as particularidades territoriais e empregavam um processo modernizador que desconsiderava a capacidade de gestão dos habitantes, além de prejudicar os hábitos culturais do local. Estes modelos, além de agravar os problemas socioeconômicos já existentes, criaram novos pontos de tensão.

A televisão aberta em nossa região, a exemplo de outros locais no Brasil, é o meio de comunicação de maior alcance, juntamente com o rádio e compartilhando já este lugar, cada vez mais, com a internet móvel. Portanto, a televisão tem possibilidade de se constituir como importante mediação na democratização dos conhecimentos, dada sua abrangência e também pela sua aproximação com a oralidade.

Wolton (2004), ao discorrer sobre a relação da televisão aberta com a cultura, destaca dois importantes pontos: a linguagem da televisão tem suas especificidades e por isso os elementos da cultura não podem ser simplesmente passados *ipsi literis* para a TV; a televisão é um agregador de afetividades que está no cotidiano de grande parte da sociedade e por isso tem a possibilidade de sensibilizar os espectadores para a cultura.

Sobre os meios de comunicação Martín-Barbero (2001) percebe o campo cultural acima dos aparatos tecnológicos, “porque a *tecnicalidade* é menos assunto de aparatos do que de operadores perceptivos e destrezas discursivas” (p. 18). O autor entende que os meios de comunicação não são meros veiculadores, nem apenas tradutores do que já existe, mas sim parte constituinte da vida pública, constituindo-se como mediações. Ao tratar da televisão no final de seu livro, afirma: “A ‘lição’ está aí para quem quiser e puder ouvi-la, vê-la: melodrama e televisão permitindo a um *povo* em *massa* reconhecer-se como ator de sua história, proporcionando linguagem às ‘formas populares da esperança’” (Martín-Barbero, 2001, p. 333-334).

3.2 Imagem e memória. Televisão e cinema

Desenho, pintura, fotografia, cinema e televisão. Um desenvolvimento técnico que pode ser sintetizado, entre tantos outros termos, em uma única palavra: Imagem - uma forma de projetar o pensamento que acompanhou o desenvolvimento da

cultura em suas mais variadas fases, desde os primórdios com os desenhos em cavernas até o cinema 3D, e agora com as fabricações em IA.

O registro imagético, considerado como o meio mais importante de documentação, imortalizou feitos históricos e perpetuou a memória que constitui elemento fundamental na construção das narrativas e identidades coletivas. Ricoeur (2007) compreende a memória como processo interpretativo, no qual o passado é constantemente reconfigurado no presente.

Por apresentarem significados, figuras, objetos, fenômenos da natureza, vontades, ações etc., as imagens são capazes de registrar o imaginário, as sensações e mesmo as realidades materiais de um povo. Outro uso recorrente de imagens se faz na prática das religiões, funcionando como verdadeiras pontes entre o homem e as divindades.

Com o avanço tecnológico, tem-se um aumento na complexidade e variedade de formas criadas pelo homem para se expressar e com isso alcançar o máximo de realismo na representação imagética. Essa busca da realidade pela imagem, em alguns casos, gerou a ilusão de apreensão do real, ou seja, pela coincidência entre o referente e a representação.

Essa relação entre a realidade e o efeito de real pode ser bem entendida nos escritos de Rossini (2006) que menciona que na época das grandes expedições era comum a presença de desenhistas e pintores a fim de elaborar toda uma cartografia que nos é útil ainda hoje:

Esses artistas também eram contratados por jornais a fim de ilustrarem com imagens determinados fatos. François Jost (2004) cita a história de um desenhista que, demandado a representar uma baleia encalhada numa praia italiana, reproduz uma imagem feita por um artista holandês, em que a baleia tinha duas orelhas! Assim, diz o autor, “não é mais a imitação que funda a verdade da imagem (ou sua falsidade, para Platão), mas, sim, seu estatuto de testemunho ocular”. (Rossini, 2006, p. 238)

E essa relação com a imagem acontece porque, segundo Aumont (1993), as imagens, assim como as demais produções humanas, têm a função primordial de estabelecer uma relação com o mundo, seja de maneira:

- a) Simbólica, já que podemos tomar as imagens como símbolos (aqui se pode destacar os símbolos religiosos ou ainda as produções utilizadas em virtude das convenções sociais como, por exemplo, os valores de democracia e liberdade);
- b) Epistêmica, uma vez que as imagens trazem informações das mais diversas naturezas (pode-se associar a essa função o grande uso das imagens para a documentação e registros científicos);
- c) Ou estética, já que imagens podem causar sensações em seus espectadores (neste caso, temos a forte associação da imagem com o campo da arte, podendo até mesmo confundir uma imagem artística com outra que busca apenas um efeito estético).

Além disso, Aumont (1993), a partir de sua leitura do trabalho de Gombrich do ano de 1965 sobre a produção de imagens no campo da arte, afirma que toda imagem está associada aos processos de reconhecimento e da rememoração. O primeiro pode ser associado ao nível mais elementar de identificação de cores, estruturas, texturas e formas até ao nível das identificações, no sentido identitário, uma vez que as imagens também promovem uma experiência ou reencontro, por meio visual. O segundo pode ser entendido como a via de mão dupla do reconhecimento, já que ao considerar o espectador dotado de expectativas em relação à imagem, este poderá, transformar o sentido da imagem e sua relação com ela.

A respeito dessas duas categorias, a imagem televisiva também estará associada a elas, sendo entendida [a televisão], desse modo, como verdadeira mediadora cultural em que a técnica possibilita uma nova forma de ver e de saber, o que recoloca “o lugar da imagem tanto na ciência (imagem não mais como obstáculo, mas parte de um novo modo de conhecer e de construir o conhecimento) como na prática cotidiana” (Lopes como citado em Martín-Barbero & Rey, 2001, p. 12).

Em outras palavras, a televisão como mediadora cultural ocupa um lugar estratégico na dinâmica cultural contemporânea, pois altera a nossa relação de ser e estar no mundo.

(...) encante-nos ou nos dê asco, a televisão constitui *hoje, simultaneamente*, o mais sofisticado dispositivo de moldagem e deformação do cotidiano e dos gostos populares e uma das mediações históricas mais expressivas de matrizes narrativas, gestuais e cenográficas do mundo cultural popular, entendido não como as tradições específicas de um povo, mas a hibridação de certas formas de enunciação, de certos saberes narrativos, de certos gêneros novelescos e dramáticos do Ocidente com as matrizes culturais de nossos países [grifo do autor]. (Martín-Barbero & Rey, 2001, p. 26)

Dessa forma, a televisão coloca “frente a frente” classes sociais diferentes, campos sociais distintos, esferas simbólicas díspares, enfim, universos culturais distantes. Toda essa dimensão nos exige uma reflexão sobre esse importante meio de comunicação massivo e uma postura mais ativa que não se restringe às ações de ligá-lo e desligá-lo.

A circulação das produções audiovisuais contemporâneas ocorre então, em contextos marcados por hibridismos culturais e atravessamentos entre tradições e modernidades. Canclini (2015) destaca que essas dinâmicas ampliam os modos de produção e recepção dos bens culturais.

Igualmente, o cinema se insere nesse panorama como um dispositivo singular, pois potencializa a força cultural da imagem ao articular movimento, tempo e narrativa. Ao combinar visualidade, montagem e som, o cinema intensifica o impacto do registro imagético e amplia sua capacidade de produzir sentidos, exercendo papel importante na organização do imaginário social e na construção de vínculos coletivos. Segundo Sodré (2014), a mídia (de um modo geral, incluindo o cinema) participa ativamente dos processos de produção simbólica, influenciando formas de percepção, pertencimento e reconhecimento social. De maneira análoga, lemos em Xavier (2008) que a linguagem cinematográfica articula estética e política, configurando modos específicos de ver, narrar e interpretar o mundo.

Na modernidade, as novas formas de circulação de bens simbólicos transformaram a sociedade assim como a imagem. Porém, mesmo reconhecendo tais transformações, quando o assunto é televisão, é comum a existência de um preconceito grande e certo desprezo de um grande público com essa mídia, o qual chega ao ponto de negar que assiste televisão, principalmente a programação de canais abertos.

Tal negação negligencia os estudos que referenciam a capacidade não só da televisão, mas de todos os meios de comunicação massiva, em pautar a sociedade, em tornar público experiências culturais ou difundir as identidades nacionais, por exemplo. Além disso, essa negativa é usada também como forma de distinção entre as elites e o povo, na qual se tem a dualidade televisão para os pobres - cinema para os ricos. Nota-se que ocorre uma banalização da televisão, a qual tem forte relação com a apropriação industrial da cultura, logo está relacionada com toda manifestação humana e não somente com a produção televisiva. Isso quer dizer que o esvaziamento trazido pela relação imagem-mercadoria (Martín-Barbero & Rey, 2001) gera a ideia de que a imagem, ou sucessão delas em um tempo muito curto, idiotiza o sujeito.

Sobre esse aspecto, e contrário a essa ideia, pode-se relacionar a emblemática afirmação de Cashmore (1998), em seu livro “...e a televisão se fez”, sobre a televisão

Nada nem ninguém nos obriga a assistir televisão; no entanto, nós o fazemos em números e em frequências que alarmam a nós mesmos. É como se assustar com a nossa própria sombra: quando entendemos que ela é apenas um reflexo de nós mesmos, podemos sorrir de nossa nervosa ignorância. O título deste livro nos alerta para o fato de que a televisão não é uma força enviada por ordem divina: ela é nossa criação e, como tal, só pode nos ameaçar quando ignoramos esse fato. (Cashmore, 1998, p. 245)

Não se quer aqui tratar a problemática televisiva como algo individual, mas trazer à tona o uso social, portanto coletivo, das potencialidades técnicas de tal meio de comunicação. No entendimento de Martín-Barbero & Rey (2001), é a tecnicidade (a técnica entendida como dimensão constitutiva da comunicação e intermediadora de uma nova forma de ver) influenciando a visualidade e ambas influenciando nas práticas culturais. A esse respeito, os autores acrescentam:

Além disso, como reduzir a fascinação da relação das majorias com a televisão nos países em que a esquizofrenia cultural e a ausência de espaços de expressão política potenciam desproporcionalmente a cena dos meios de comunicação e, especialmente, da televisão, pois é nela que se *produz* o espetáculo do poder e do simulacro da democracia, sua densa trama de farsa e de raiva, e na qual adquirem alguma visibilidade dimensões-chave do viver e do sentir cotidiano das pessoas, que não encontram lugar nem no discurso da escola, nem naquele que se autodenomina cultural? (Martín-Barbero & Rey, 2001, p. 25)

Outro aspecto da televisão que pode ser apontado - e que também podemos considerar em relação ao cinema-, é que assim como o rádio e a internet, por exemplo, ela altera a nossa percepção do espaço e do tempo: ao proporcionar uma experiência pela visualidade, os sujeitos não precisam estar obrigatoriamente em um mesmo espaço físico, basta estar conectado e utilizar todo o seu arsenal cultural para estabelecer a relação de alteridade, ou seja, a relação com o outro imagético. Quanto ao tempo, a televisão nutre o culto ao presente, à simultaneidade, ao mesmo tempo em que fragmenta os discursos produzindo um fluxo contínuo de imagens.

Sobre essa relação espaço-tempo Martín-Barbero & Rey (2001) afirmam que o fluxo televisivo:

constitui a metáfora mais real do fim dos grandes relatos pela equivalência de todos os discursos - informação, drama, publicidade, ou ciência, pornografia, dados financeiros -, pela interpenetrabilidade de todos os gêneros e pela transformação do efêmero em chave de produção em proposta de gozo estético (...). Porém, a mediação estratégica introduzida pelo fluxo televisivo remete, acima da experiência estética, aos novos “modos de estar juntos” na cidade, às sociabilidades cotidianas que o caos urbano suscita, uma vez que, ao mesmo tempo que desagrega a experiência coletiva, impossibilitando o encontro e dissolvendo o indivíduo no mais opaco dos anonimatos, introduz uma nova continuidade: a das redes e dos circuitos, a dos *conectados*. [grifo dos autores]. (Martín-Barbero & Rey, 2001, p. 36)

Paralelamente a essa nova continuidade e paradoxalmente, a televisão, de maneira hegemônica, desloca os saberes dos lugares socialmente instituídos como a família e a escola. Ainda que não substitua as relações sociais, o audiovisual as destitui de autoridade, pois pela televisão as crianças aprendem que os “adultos mentem, roubam, se embriagam, se maltratam” (Martín-Barbero & Rey, 2001, p. 56).

Sobre esse contexto, em especial o papel da escola na contemporaneidade, os autores seguem refletindo:

Porque, somente assumindo a *tecnalidade midiática como dimensão estratégica da cultura*, a escola pode, hoje, se inserir nos processos de mudança que nossa sociedade vive e *interatuar com os campos de experiência*, nos quais hoje se processam estas mudanças: desterritorialização/relocalização das identidades, hibridações da ciência e da arte, das literaturas escritas e das audiovisuais; reorganização dos saberes e do mapa dos ofícios a partir dos fluxos e redes, pelos quais, hoje, se mobiliza não somente a informação, como também o trabalho, o intercâmbio e coletivização de projetos, de investigações científicas e experimentações estéticas. Somente se encarregando dessas transformações, a escola poderá interatuar com as novas formas de participação cidadã que o novo entorno institucional abre, hoje à educação. (Martín-Barbero & Rey, 2001, p. 63)

É por esse deslocamento de saberes, da noção espaço-temporal, da forte presença da televisão na vida dos cidadãos, da relação entre tecnalidade e visualidade e entre reconhecimento e rememoração, que podemos entender, de maneira não conclusiva, a dimensão da televisão tanto como instrumento de abertura para o mundo, como também enquanto o laço social de uma comunidade nacional (Wolton, 1996). Para esse autor, a noção de laço social significa: o laço entre os indivíduos e o laço entre as diferentes comunidades constitutivas de uma sociedade. Se a comunicação consiste em estabelecer alguma coisa de comum entre diversas pessoas, a televisão desempenha um papel nessa reafirmação cotidiana dos laços que juntam os cidadãos numa mesma comunidade.

Isso nos remete a uma noção já mencionada anteriormente, que é a relação de alteridade, mas também significa que a sociedade se vê através da televisão posto “que esta lhe oferece uma representação de si mesma. E ao fazer a sociedade refletir-se, a televisão cria não apenas uma imagem e uma representação, mas oferece um laço a todos aqueles que a assistem

simultaneamente. Ela é, além disso, um dos únicos exemplos em que essa sociedade se reflete, permitindo que cada um tenha acesso a essa representação” (Wolton, 1996, p. 124).

4. Considerações Finais

As reflexões desenvolvidas neste artigo permitem reafirmar a necessidade de fortalecer a produção e a divulgação de conhecimentos no campo das artes, especialmente no que diz respeito ao cinema e ao audiovisual produzidos na Amazônia. Santos (2006) destaca que o espaço é resultado das práticas humanas, perspectiva essencial para compreender o território para além de representações exotizadas.

Em um cenário contemporâneo marcado pelo excesso de informações, pela circulação acelerada de conteúdos e pela expansão das inteligências artificiais, torna-se cada vez mais urgente a formação de sujeitos capazes de exercer uma leitura crítica sobre os discursos e as imagens que atravessam o cotidiano. Nesse contexto, pensar o audiovisual não apenas como produto cultural, mas como linguagem, prática social e forma de conhecimento, constitui um movimento fundamental para a consolidação de perspectivas mais democráticas e situadas de pesquisa e produção artística.

Ao articular os conceitos de transcodificação, sensocomunizar-se e dupla ruptura epistemológica, conforme proposto por Boaventura de Sousa Santos, o texto reforça que o conhecimento científico e acadêmico não pode permanecer restrito aos espaços especializados, sob pena de aprofundar desigualdades simbólicas e reforçar a distância entre ciência, arte e sociedade. No campo do cinema e do audiovisual, esse desafio adquire contornos mais específicos, uma vez que as linguagens imagéticas e sonoras possuem grande potencial de circulação, sensibilização e mediação cultural. Assim, a divulgação de conhecimentos por meio do audiovisual -, sobretudo quando vinculada a experiências locais e territoriais - pode operar como estratégia de aproximação entre saberes acadêmicos, práticas artísticas e modos de vida, possibilitando o reencontro entre conhecimento sistematizado e o senso comum, transformando ambos.

Desse modo, o audiovisual pode atuar tanto como instrumento de moldagem do cotidiano e dos gostos populares quanto como espaço de expressão, reconhecimento e construção de laços sociais, especialmente quando vinculada às narrativas culturais do território. É sempre uma via de mão dupla, ou melhor, várias vias em várias direções, inúmeros atravessamentos, marcadores e pontos de disputa.

Ao longo do artigo, também se evidencia que a imagem, em suas múltiplas formas, possui funções simbólicas, epistêmicas e estéticas, conforme proposto por Aumont, além de estar profundamente associada aos processos de reconhecimento e rememoração. Essas dimensões são fundamentais para compreender o lugar do cinema e da televisão como dispositivos que reorganizam a percepção, o tempo, a memória e a experiência social. A potência do audiovisual reside justamente nessa capacidade de produzir efeitos de real e de gerar, simultaneamente, conhecimento e sensibilidade. Contudo, tal potência exige também uma postura crítica diante das ilusões de realidade que as imagens podem gerar, sobretudo em um momento em que tecnologias digitais e produções fabricadas por IA ampliam a complexidade das representações e intensificam os riscos de confundir realidades e simulacros.

Nesse sentido, reafirma-se que pensar o cinema e o audiovisual na Amazônia implica reconhecer o território como dimensão constitutiva das práticas culturais e dos processos de criação. A Amazônia, longe de ser um espaço homogêneo, deve ser compreendida como território plural, atravessado por memórias, conflitos, identidades, afetos e modos próprios de narrar o mundo. É nesse cenário que se insere a proposta do grupo de pesquisa Janela Amazônia, ao buscar articular prática artística, reflexão crítica e produção acadêmica, valorizando narrativas frequentemente situadas à margem dos grandes centros de produção audiovisual e tensionando os limites do “eixo” hegemônico.

Por fim, é necessário destacar que os conhecimentos produzidos nas áreas das artes também precisam ser cada vez mais divulgados, na medida em que as experimentações artísticas promovem avanços tecnológicos, estéticos e de linguagem, possibilitando novas experiências de ser e estar no mundo. No caso do cinema e do audiovisual na Amazônia, essas experimentações não se restringem às obras finalizadas, mas atravessam os processos, os modos de produção, as trocas coletivas e as práticas de pesquisa. A escrita, nesse sentido, assim como a oralidade, tornam-se parte integrantes deste fazer, funcionando como registro, sistematização, reflexão e forma de partilha do conhecimento. Do mesmo modo, os espaços de bate-papo, encontros, mostras, rodas de conversa e articulações entre artistas e realizadores configuram-se como territórios de circulação de saberes, nos quais experiências são compartilhadas, repertórios são ampliados e novas possibilidades de criação e pensamento se constituem. Assim, divulgar conhecimentos no campo do cinema e do audiovisual amazônico significa também reconhecer a potência desses espaços de encontro como instâncias fundamentais de produção cultural, formação crítica e democratização do saber. Fortalecer iniciativas como o Janela Amazônia significa, portanto, não apenas consolidar um campo de investigação, mas também ampliar possibilidades de existência, visibilidade e produção de conhecimento a partir da Amazônia e com a Amazônia.

Referências

- Aumont, J. (1993). *A Imagem*. Papirus.
- Bourdieu, P. (2002). *O Poder Simbólico*. Bertrand Brasil.
- Canclini, N. G. (2015). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. EDUSP.
- Cashmore, E. (1998). *...E a televisão se fez!*. Summus.
- Castells, M. (1999). *A sociedade em rede*. Paz e terra.
- Couldry, N., & Mejias, U. A. (2024). *The costs of connection: How data colonizes human life* (updated ed.). Stanford University Press.
- Fernandes, J. M. B., Vieira, L. T. & Castelhana, M. V. C. (2023). Revisão narrativa enquanto metodologia científica significativa: reflexões técnico-formativas. REDES – Revista Educacional da Sucesso. 3(1), 1-7. ISSN: 2763-6704.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. UFMG.
- Manovich, L., & Arielli, E. (2024). *Artificial aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media*. <https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics>
- Martín-Barbero, J. (2001). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. UFRJ.
- Martín-Barbero, J., Rey, Germán. (2001). *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. SENAC.
- Morin, E. (2007). *Ciência com consciência*. Bertrand Brasil.
- Morin, E. (2008). *A cabeça bem feita*. Bertrand Brasil.
- Pereira et al. (2018). *Metodologia da pesquisa científica*. [Free ebook]. UFSM.
- Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. UNICAMP
- Risemberg, R. I. C. et al. (2026). A importância da metodologia científica no desenvolvimento de artigos científicos. E-Acadêmica, 7(1), e0171675. <https://eacademica.org/eacademica/article/view/675>
- Rossini, M. S. (2006) O gênero documentário no cinema e na tevê. *Televisão: entre o mercado e a academia*. p. 27-250. Sulina.
- Santos, B. S. (1987). *Um discurso sobre as ciências*. Afrontamento.
- Santos, B. S. (1989). *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Graal.
- Santos, M. (2006). *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. EDUSP.
- Silva, H. C. (2006). O que é divulgação científica? *Ciência & Ensino*. 1(1), 53-59. <http://179.108.116.1:3537/ojs/index.php/cienciaensino/article/view/39/98>
- Snyder, H. (2019). Literature review as a research methodology: An overview and guidelines. *Journal of Business Research*. 104, 333-9. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2019.07.039>.
- Sodré, M. (2014). *A ciência do comum*. Vozes.

Tavernard, C. M. O. (2019). *Quando: possíveis diálogos entre literatura e o cinema de animação* (Dissertação de mestrado, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal do Pará). Disponível no Repositório Institucional da UFPA. <https://repositorio.ufpa.br/handle/2011/11552>

Thompson, J. B. (2009). *A mídia e a modernidade*. Vozes.

Wolton, D. (1996). *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. Ática.

Wolton, D. (2004). *Pensar a comunicação*. EDU-UNB.

Xavier, I. (2008). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Paz e Terra.

Zamboni, L. M. S. (2001). *Cientistas, Jornalistas e a Divulgação Científica: Subjetividade e Heterogeneidade no Discurso da Divulgação Científica*. Autores Associados.