THAÍS ARRUDA FERREIRA

“REFLEXÕES SOBRE CINEMA AMBIENTAL: UMA ABORDAGEM MULTIDISCIPLINAR”

“ENVIRONMENTAL FILM: A MULTIDISCIPLINARY APPROACH”

LIMEIRA
2013

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE TECNOLOGIA

THAÍS ARRUDA FERREIRA

"REFLEXÕES SOBRE CINEMA AMBIENTAL: UMA ABORDAGEM MULTIDISCIPLINAR"

"ENVIRONMENTAL FILM: A MULTIDISCIPLINARY APPROACH"

Orientador: Prof. Dr. Sandro Tonso

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Tecnologia da Faculdade de Tecnologia da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestra em Tecnologia na área de tecnologia e inovação

Master dissertation presented to the Technology Postgraduation Programme of the School of Technology of the University of Campinas to obtain the Master grade in Technology in techonology and innovation concentration areas.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELA ALUNA THAÍS ARRUDA FERREIRA
E ORIENTADA PELO PROF. DR. SANDRO TONSO

Assinatura do Orientador

_____

LIMEIRA
2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR VANESSA EVELYN COSTA
CRB-8/8295

BIBLIOTECA UNIFICADA FT/CTL
UNICAMP

Ferreira, Thaís Arruda, 1985-
F413c Cinema ambiental: uma abordagem multidisciplinar /
Thaís Arruda Ferreira. -
Limeira, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Sandro Tonso.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Faculdade de Tecnologia.

1. Educação ambiental. 2. Cinema ambiental. 3. Festivais.
I. Tonso, Sandro. II. Universidade Estadual de Campinas.
. Faculdade de Tecnologia. II I. Título

Informações para Biblioteca Digital
Título em inglês: Environmental film: a multidisciplinary approach.
Palavras-chave em inglês (Keywords):

1- Environmental education
2- Environmental film
3- Festivals

Área de concentração: Tecnologia e Inovação
Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
Banca examinadora: Sandro Tonso, Cristina Bruzzo, Luiz Antônio Ferraro Junior.
Titulação: Mestra em Tecnologia
Data da Defesa: 28-02-2013

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM TECNOLOGIA

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TECNOLOGIA E INOVAÇÃO

Reflexões sobre cinema ambiental: uma abordagem multidisciplinar

Autor: Thaís Arruda Ferreira

A Banca Examinadora composta pelos membros abaixo aprovou esta Dissertação:

Prof. Dr. Sandro Tonso, Presidente
FT/UNICAMP

Prof. Dra. Cristina Bruzzo
FE/UNICAMP

Prof. Dr. Luiz Antônio Ferraro Junior
UEFS

Agradecimentos

Como nos filmes, que exigem uma equipe para concebê-los e realizá-los, esta dissertação também contou com a colaboração de pessoas e instituições, sem as quais esta pesquisa não teria sido possível.

Primeiramente, agradeço a todos que me incentivaram e ajudaram, abrindo portas e apontando novos caminhos, e que me deram apoio e suporte nos momentos mais delicados.

Com muito carinho, expresso minha gratidão aos meus pais, Luiz Francisco Ferreira e Margarete Lourdes de Arruda Ferreira. Agradeço pelo apoio e por envolverem-se comigo nessa pesquisa, escutando e dialogando com minhas paixões-reflexões.

Agradeço ao Prof. Dr. Marcos Nobre por apresentar-me à Teoria Crítica e enfatizar que fazer filosofia de maneira crítica é fazer filosofia em turma.

Agradeço à Aglair Ruivo e ao grande amigo Fabrício Cavalcante Urbaneja pelas primeiras conversas sobre Educação Ambiental, por enviarem-me instigantes artigos sobre o assunto e por indicarem que eu fizesse uma disciplina com o Prof. Dr. Sandro Tonso.

Agradeço ao Prof. Dr. Sandro Tonso pelos conhecimentos compartilhados, pela sensibilidade, pela exibição do filme *Baraka* em uma das aulas, pelos desafios e pela oportunidade de trabalharmos juntos.

Agradeço aos amigos de todos os tempos, todos os lugares, onde quer que estejam. Em especial aos amigos: Agda Cristina Brigatto, Bruno Nicoletti, Fabrício Cavalcante Urbaneja, Letícia Giuliana Paschoal, Lourenço Favari, Luiz Fernando Coletta, Natália Ruggiero Colombo, Priscila Renata Bueno, Sarah Garcia, Thiago D´agosta Camargo e Vitor Tavares Gaspar, pelo carinho e pela amizade. Cada um, com a sua singularidade, contribuiu muito com essa pesquisa, seja na leitura do projeto, na leitura e comentários do texto de qualificação e/ou dissertação, nas conversas sobre cinema, cinema ambiental, educação e educação ambiental, nas conversas cotidianas, nas conversas filosóficas e descontraídas de bar.

Agradeço à minha terapeuta Elaine Cristina Cristofoletti pelas conversas, pelos florais e pela aplicação de Reiki.

Agradeço à Prof. Dra. Cristina Bruzzo e ao Prof. Dr. Luiz Antonio Ferraro Junior por participarem da banca de qualificação, pelas contribuições no andamento dessa pesquisa, por

aceitarem o convite para a banca de defesa e estarem novamente comigo.

Agradeço ao Museu de Imagem e Som de Goiânia (MIS-GO) pelo empréstimo de alguns filmes premiados no FICA (Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental). Em especial, agradeço à funcionária Keith Valério pela atenção, agilizando o empréstimo.

Agradeço ao FICA e à todas as pessoas que conheci na minha ida ao XIII FICA (2011). Em especial, ao Eudaldo Guimarães, Cassiano Bento, Beatriz Barreira e Paulo Heméritas pelas conversas, indicações bibliográficas e pela companhia.

Agradeço à Fátima Alves e à Karen Mercuri, secretárias da pós-graduação da Faculdade de Tecnologia da Unicamp, pela disponibilidade e paciência.

Agradeço à Faculdade de Tecnologia da Unicamp por aceitar a realização dessa pesquisa e à CAPES por financiá-la.

A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem das suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.
Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo
Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

Agora é só puxar o alarme do silêncio que saio por
Aí a desformar.
(Manoel de Barros, 1997)

Quem não se movimenta não sente as correntes que o prendem.
(Rosa Luxemburgo)

Não haveria criatividade sem a curiosidade que nos move e que nos põe pacientemente impacientes diante do mundo que não fizemos, acrescentando a ele algo que fazemos.
(Paulo Freire, 1996)

RESUMO

Com a expansão do debate da crise ambiental na sociedade, surgem na década de 1980, como novos espaços de veiculação das questões ambientais, os festivais de cinema ambiental. O debate, aparentemente homogêneo, é divergente, múltiplo e conflituoso, sendo necessário problematizar as representações relacionadas à temática ambiental e explicitar os conflitos socioambientais, com o intuito de identificar onde estão às brechas, os germes para a emancipação e para o equilíbrio socioambiental. Nessa perspectiva, essa pesquisa apresenta uma discussão teórica reflexiva multidisciplinar sobre o cinema ambiental, inter-relacionando-o com a crise socioambiental, com concepções de meio ambiente, com festivais de cinema ambiental, com Educação Ambiental e com potencial educador do filme. Para isso, foi realizado um breve ensaio com algumas discussões que dão embasamento teórico à pesquisa, uma investigação do uso do termo "cinema ambiental", uma investigação e reflexão sobre as concepções de Cinema Ambiental e um levantamento histórico e de dados numéricos sobre o FICA (Festival Internacional de Cinema Ambiental), festival escolhido para examinarmos alguns filmes. As conclusões apontam que o termo "cinema ambiental" é utilizado em diversos contextos, suscitando interesses atinentes a grupos diversos, e que as concepções de Cinema Ambiental dependem das concepções ambientais dos sujeitos que a denominam, sendo que, nos festivais, outros critérios também estão presentes. Além dessas contribuições, essa pesquisa também contribui com algumas reflexões em relação ao FICA e com apontamentos sobre o potencial educador dos filmes ambientais, na perspectiva de uma Educação Ambiental Crítica.

Palavras-chave: cinema ambiental, educação ambiental, festivais de cinema ambiental, FICA (Festival Internacional de Cinema Ambiental).

ABSTRACT

With the expansion of the environmental crisis debate in society, emerge in the 1980s, as new spaces for placement of environmental issues, the environmental film festivals. The debate apparently homogeneous, is divergent, multiple and conflicting, being necessary to question the representations related to environmental issues and clarify the environmental conflicts, in order to identify where the gaps are, germs for emancipation and the environmental balance. In this perspective, this research presents a theoretical discussion about the film reflexive multidisciplinary environment, inter-relating it with the environmental crisis, with conceptions of environment, with environmental film festivals, with Environmental Education and educator with potential movie. For this, we conducted a brief test with some discussions that give theoretical research, an investigation of the use of the term "environmental theater", a research and reflection on the concepts of Environmental Film and a historical survey and numerical data on FICA (Environmental International Film Festival), chosen to examine some festival films the findings suggest that the term "environmental theater" is used in several contexts, raising concerns relating to different groups, and that the conceptions of environmental Cinema depend on environmental subjects' conceptions the call, and, at festivals, other criteria are also present. In addition to these contributions, this research also contributes some thoughts regarding the FICA and notes about the potential environmental educator of the films from the perspective of a Critical Environmental Education.

Keywords: cinema environment, environmental education, environmental film festivals, FICA (International Festival of Environmental Film)

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AFF	Amazonas Film Festival
Agepel	Agência Goiana de Cultura
Ani	animação
CEPP	Colorado Environmental Film Festival
CineCipó	Festival de Cinema Ambiental da Serra do Cipó
CineEco	Festival Internacional de Cinema e Vídeo de Ambiente da Serra da Estrela
CinemAmbiente	Festival CinemAmbiente
Cinema Planeta	Festival Internacional de Cine y Medio Ambiente de México
CRAFF	Criterio Ambiental Film Fest en Costa Rica
Doc.	documentário
EA	Educação Ambiental
EcoCinema	Eco Cinema Film Festival in Jerusalem
ECOCINE Noronha	Festival Internacional de Cinema Ambiental de Fernando de Noronha
Ecocup	Ecocup Environmental Film Festival
ÉcoFilm	Festival Internacional du Film d´environment et du Développement Durable
EcoFocus	EcoFocus Film Festival in Athens
EcoVision	Festival Internazionale di Ambiente e Cinema
EFF	Film Festival in the Nation´s Capital
EFFA	Environmental Film Festival of Accra
EFFN	Environmental Film Festival Network
EFFY	Environmental Film Festival of Yale
FATU	Festival do Filme de Aventura, Turismo e Sustentabilidade
FCAP	Festival de Cinema Ambiental de Pacoti
FCMAG	Festival de Cinema e Meio Ambiente de Guararema
Femago	Fundação Estadual do Meio Ambiente de Goiás
FestCine Amazonia	Festival Latino Americano de Cinema e Vídeo Ambiental
Festival Guará	Festiva de Cinema Ambiental de Guará
FFEM	Environmental Film Festival Melbourne
FFPE	Festival de films de Portneuf sur l´environnement

Fic.	ficção
FICA	Festival Internacional de Cinema Ambiental
FICMA	Festival Internacional de Cinema del Medi Ambient
FIFE	Festival Internacional du Film d´environment
Filmambiente	Festival Internacional de Audiovisual Ambiental
FRICINE	Festival Internacional de Cinema Socioambiental de Nova Friburgo
GreenNationFest	Festival Ambiental de Cinema e Novas Mídias
GFFIS	Green Film Festival in Seoul
GFF	Green Film Fest – Festival International de Cine ambiente en el Semillero
GFN	Green Film Network
INCE	Instituto Nacional do Cinema Educativo
MMA	Ministério do Meio Ambiente
MIS-GO	Museu de Imagem e Som de Goiânia
MOVA Caparaó	Mostra Capixaba de Audiovisual Ambiental de Caparaó
PEFF	Princeton Environmental Film Festival
Planet in Focus	Planet in Focus Environmental Film Festival
Reel Earth	Environmental Film Festival New Zealand
RVA	RVA Environmental Film Festival
Sembrando Cine	Festival de Cine de Medio Ambiente en el Perú
Wild&Scenic	Wild and Scenic Film Festival

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Olhares em movimento 07

Figura 2. Festivais de cinema ambiental no Brasil em 2011 78

Figura 3. Estados dos filmes brasileiros selecionados para a Mostra Competitiva do XIII FICA 95

Figura 4. Cão e rio Capibaribe 101

Figura 5. *Travelling* paralelo: percorrendo o rio 1.1 104

Figura 6. *Travelling* paralelo: percorrendo o rio 1.2 104

Figura 7. *Travelling* paralelo: percorrendo o rio 1.3 104

Figura 8. *Travelling* paralelo: percorrendo o rio 1.4 104

Figura 9. *Travelling* vertical: menino pulado no dia 1.1 105

Figura 10. *Travelling* vertical: menino pulado no dia 1.2 105

Figura 11. *Travelling* vertical: menino pulado no dia 1.3 105

Figura 12. *Travelling* frontal 1.1 106

Figura 13. *Travelling* frontal 1.2 106

Figura 14. *Travelling* frontal 1.3 106

Figura 15. *Travelling* frontal: superfície do rio 1.1 107

Figura 16. *Travelling* frontal: superfície do rio 1.2 107

Figura 17. *Travelling* frontal: superfície do rio 1.1 107

Figura 18. *Travelling* frontal: debaixo d´água 108

Figura 19. *Travelling* vertical: debaixo d´água para a superfície 108

Figura 20. *Travelling* paralelo: superfície do rio 1.1 108

Figura 21. *Travelling* paralelo: superfície do rio 1.2 108

Figura 22. *Travelling* vertical: superfície para debaixo d´água 108

Figura 23. *Travelling* paralelo: debaixo d´água 108

Figura 24. João Cabral de Melo Neto 109

Figura 25. Plano aéreo: tonalidade sépia 1 109

Figura 26. Plano aéreo: tonalidade sépia 2 109

Figura 27. Plano aéreo: tonalidade mais viva 1 110

Figura 28. Plano aéreo: tonalidade mais viva 2 110

Figura 29. Plano aéreo: tonalidade mais viva 3 110
Figura 30. Plano aéreo: tonalidade mais viva 4 110
Figura 31. Plano aéreo: tonalidade viva 1 110
Figura 32. Plano aéreo: tonalidade viva 2 110
Figura 33. Plano aéreo: tonalidade viva 3 110
Figura 34. Rio Capibaribe e cão 111
Figura 35. *Travelling* paralelo: mar 1.2 111
Figura 36. *Travelling* paralelo: mar 1.1 111
Figura 37. Foco navio 1 111
Figura 38. Foco navio 2 111
Figura 39: Homens de barco e navio 111
Figura 40. *Travelling:* transição do mar para o rio 1.2 112
Figura 41. *Travelling:* transição do mar para o rio 1.1 112
Figura 42. *Travelling* paralelo: trabalhadores (galeria de esgoto) 114
Figura 43. Plano detalhe: caranguejo 115
Figura 44. *Travelling* paralelo: rio e caiaques 115
Figura 45. *Travelling* paralelo: mulher e caiaque 115
Figura 46. *Travelling* frontal: afastando do rio 1.1 119
Figura 47. *Travelling* frontal: afastando do rio 1.2 119
Figura 48. Mão na lama 119
Figura 49. Caranguejo 120
Figura 50. Lavando o caranguejo e cesto 120
Figura 51. Terra, caranguejo e brinquedo 120
Figura 52 Dança folclórica 121
Figura 53. *Travelling* frontal: manifestação religiosa 1.1 121
Figura 54. *Travelling* frontal: manifestação religiosa 1.2 121
Figura 55. Pessoas embaixo da ponte 122
Figura 56. Mansão 122
Figura 57. Rio e barraco 122
Figura 58: Homem sem plumas: plano geral 123
Figura 59. Homem sem plumas: pés 123

Figura 60. Homem sem plumas: foco nas mãos 124
Figura 61. Homens sem plumas no barco 125
Figura 62. Rio, lixo e barraco 125
Figura 63. Homem sem plumas: mão e caranguejo 125
Figura 64. Homem sem plumas: cesto e chapéu 125
Figura 65. Crianças a beira do rio 126
Figura 66. Homens sem plumas: barco no rio 126
Figura 67. Lixo 1 127
Figura 68. Lixo 2 127
Figura 69. Homens com plumas 128
Figura 70. Rio e cão 1 129
Figura 71. Rio e cão 2 129
Figura 72. Rio e cão 3 129
Figura 73. Rio e cão 4 129

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. O que o brasileiro pensa sobre o meio ambiente – Percepções de meio ambiente (1992, 1997, 2001, 2006, 2012) 28

Tabela 2. O que o brasileiro pensa sobre o meio ambiente – Onde busca Informações (2012) 28

Tabela 3. O que o brasileiro pensa sobre o meio ambiente – Principais problemas ambientais no Brasil (1992, 1997, 2001, 2006, 2012) 29

Tabela 4. O que o brasileiro pensa sobre o meio ambiente – Por quê é importante cuidar/preservar o meio ambiente (2012) 30

Tabela 5. Número de filmes nacionais e internacionais premiados no FICA (1999-2012) 83

Tabela 6. Número de filmes inscritos e selecionados para a Mostra Competitiva do FICA (1999-2012) 151

Tabela 7. Número de países inscritos e selecionados para a Mostra Competitiva do FICA (1999-2012) 151

Tabela 8. Número de filmes premiados por país no FICA (1999-2012) 154

LISTA DE QUADROS

.

Quadro 1. Concepções de meio ambiente, segundo Sauvé (1997) 31

Quadro 2. Concepções de meio ambiente, segundo Reigota (2009, 2010) 31

Quadro 3. Características da visão conservadora e da visão crítica (relação ser humano/meio ambiente; ciência e tecnologia; valores éticos; participação política) 42

Quadro 4. Rede de cinema verde (GFN - Green Film Network) - Lista de festivais de cinema ambiental 76

Quadro 5. Rede de Festival de Filme Ambiental (EFFN Environmental Film Festival Network) - Lista de festivais de cinema ambiental 76

Quadro 6. Lista de filmes premiados com o troféu Cora Coralina (Melhor Produção) 86

Quadro 7. Filmes premiados com o troféu Cora Coralina (Melhor Filme): tipos de documentário 87

Quadro 8. Lista dos filmes selecionados para a Mostra Competitiva do XIII FICA 95

Quadro 9. Lista de Festivais de Cinema Ambiental (1982-2012) 150

Quadro 10 Lista de países selecionados para a Mostra Competitiva do FICA (1999-2012) 151

Quadro 11. Lista de países premiados no FICA (1999-2012) 153

Quadro 12. Filmes Premiados I FICA 155

Quadro 13. Filmes Premiados II FICA 155

Quadro 14. Filmes Premiados III FICA 155

Quadro 15. Filmes Premiados IV FICA 156

Quadro 16. Filmes Premiados V FICA 156

Quadro 17. Filmes Premiados VI FICA 157

Quadro 18. Filmes Premiados VII FICA 157

Quadro 19. Filmes Premiados VIII FICA 158

Quadro 20. Filmes Premiados IX FICA 158

Quadro 21. Filmes Premiados X FICA 159

Quadro 22. Filmes Premiados XI FICA 159

Quadro 23. Filmes Premiados XII FICA 159

Quadro 24. Filmes Premiados XIII FICA 160

Quadro 25. Filmes Premiados XIV FICA 160

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 01

1. MINHA TRAJETÓRIA 07

2. OBJETIVOS 13

2.1 Objetivos específicos 13

3. METODOLOGIA 15

3.1 Fundamentação teórico-metodológica 15

3.2 Procedimentos metodológicos 19

3.2.1 Pesquisa de base conceitual 19

3.2.2 Levantamento dos filmes premiados no FICA 20

3. 2.3 Contato com a organização do FICA e com o MIS-GO 21

3.2.4 Pesquisa bibliográfica, levantamento histórico e de dados numéricos sobre o FICA 21

3.2.5 Levantamento de Festivais de Cinema Ambiental no Brasil e no mundo 22

3.2.6 Pesquisa bibliográfica sobre Cinema Ambiental 22

3.2.7 Análise de alguns filmes premiados no FICA 23

4. BASES CONCEITUAIS 27

4.1 Concepções de Meio Ambiente 27

4.2 Crise Socioambiental 36

4.3 Educação Ambiental 38

4.3.1 Educação Ambiental Crítica 41

4.4 Audiovisual: educação e interdisciplinariedade 44

4.4.1 Audiovisual educativo 50

4.4.2 Potencial educador do audiovisual "comercial" 53

5. REFLEXÕES SOBRE CINEMA AMBIENTAL 59

5.1 Concepções de cinema ambiental 59

5.1. 1 Uma categoria exclusivamente temática e problemática do ponto de vista temático 66

5. 2 Cinema Ambiental por educadores 69

5. 3 Cinema Ambiental 73

6. FESTIVAIS DE CINEMA AMBIENTAL 75

6. 1 FICA (Festival Internacional de Cinema Ambiental) 79

6.1.1 A ideia do festival 81

6.1.2 Mostra Competitiva e a programação multicultural paralela 82

6.1.3 Mostra Competitiva: critérios de seleção e premiação 84

6.1.4 FICA Itinerante 85

6.1.5 Filmes premiados com o troféu Cora Coralina (Melhor Filme) 87

6.1.5.1 Recife de dentro para fora 87

6.1.5.2 Puerto príncipe mio 88

6.1.5.3 Revolução dos cocos 88

6.1.5.4 Herdsmen 89

6.1.5.5 O bem comum: o ataque final 89

6.1.5.6 Surplus 90

6.1.5.7 A morte lenta pelo amianto 90

6.1.5.8 Ovas de Oro 90

6.1.5.9 Ainda há pastores? 91

6.1.5.10 Jaglavak, o príncipe dos insetos 91

6.1.5.11 Corumbiara 92

6.1.5.12 Heavy Metal 92

6.1.5.13 Bicicletas de Nhanderu 93

6.1.5.14 Paralelo 10 93

6.1 6 Ida ao FICA (2011) 93

7.1.6.1 Dados e informações 94

7.1.6.2 Impressões e reflexões 97

7. ANÁLISE DO FILME *RECIFE DE DENTRO PARA FORA* 101

CONSIDERAÇÕES FINAIS 131

REFERÊNCIAS 137

Anexo 1 – Normas para empréstimo dos filmes premiados no FICA 147

Anexo 2 – Solicitação de empréstimo dos filmes premiados no FICA ao diretor do MIS-GO 148

Anexo 3 – Termo de recebimento dos filmes premiados no FICA e resposabilidade da utilização do material 149

Anexo 4 – Lista de festivais de cinema ambiental (1982-2012) 150
Anexo 5 – Informações gerais do FICA 151
Anexo 6 – Países premiados no FICA (1999-2012) 152
Anexo 7 – Lista de filmes premiados no FICA (1999-2012) 155
Anexo 8 – Tipos de documentário (Nichols, 2010) 161
Anexo 9 – Ficha técnica e questionário sobre o filme *Recife de dentro para fora* 163
Anexo 10 – Ficha técnica e questionário sobre o filme *Surplus* 166
Anexo 11 – Ficha técnica e questionário sobre o filme *Bicicletas de Nhanderu* 169
Anexo 12 – *Recife de dentro para fora:* transcrição do poema utilizado no documentário 172

INTRODUÇÃO

Essa dissertação consiste em uma reflexão sobre Cinema Ambiental. Somos[1] educadores ambientais e amantes do cinema como forma de expressão e interrogação da condição humana. Nessas condições, temos o interesse de refletir sobre as ambiguidades e as contradições presentes no embate entre diferentes vozes, sons e imagens presentes no Cinema Ambiental.

Nossa problemática de pesquisa nasceu da constatação da criação de festivais de cinema ambiental como novos espaços de veiculação e discussão das questões ambientais. Isso nos instigou a indagar: O que é cinema ambiental? Como a temática ambiental é abordada em filmes premiados em festivais de cinema ambiental? Qual o potencial educador desses filmes ambientais, no sentido de uma educação crítica, emancipatória e transformadora?

Essas perguntas são pertinentes porque se constata uma expansão do debate da crise ambiental na sociedade. Apesar do aparente consenso em relação às questões ambientais, esse debate é divergente, múltiplo e conflituoso.

Os educadores ambientais Mauro Guimarães (2004) e Marcos Malagodi (2007) ressaltam que a concepção de consenso é central na manutenção do *status quo*, isto é, na manutenção nas relações de poder que provocam dominação e exclusão, não só nas relações sociais como também nas relações com a natureza. As divergências, os conflitos, as discórdias, os desentendimentos e os embates são considerados ruins e perturbadores da "ordem", sendo oriundo de proposições que, desse ponto de vista, devem ser caladas e silenciadas.

Nas palavras do pesquisador e professor de cinema Jean-Claude Bernardet (1980, p.130), os conflitos devem ser calados e silenciados porque "a classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo a *sua* ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade".

Diante disso, algumas maneiras de perturbar a "ordem", em busca da emancipação humana e da justiça socioambiental, consiste em problematizar as representações dominantes e explicitar os conflitos (MALAGODI, 2007).

Essa dissertação tem a pretensão de problematizar, por meio de uma abordagem

[1] Essa dissertação utiliza a terceira pessoa do plural para se referir à pesquisadora e ao orientador Prof. Dr. Sandro Tonso.

multidisciplinar, algumas representações aparentemente consensuais, explicitando alguns conflitos educacionais, socioambientais e cinematográficos. Parafraseando o poeta Manoel de Barros (1997), temos o intuito de ver e rever o mundo, buscando as brechas para transver e desformá-lo.

Consideramos que todas as situações entre pessoas, situações sempre mediadas pelas regras, símbolos e valores da cultura, têm certa dimensão educativa, que se fundamenta em determinada concepção educacional, mesmo que isso não seja consciente e intencional, e que será explicitada durante o decorrer desta dissertação.

Dentre todas essas situações, nos interessamos por aquelas que envolvem cinema e educação. Nas palavras do pesquisador e professor de cinema Ismail Xavier (2008, p. 14-5)

> o cinema incorpora aquela dimensão formadora própria às várias formas de arte que cumprem um papel decisivo de educação (informal e cotidiana); de outro, ele pode se inscrever de forma mais sistemática no processo educativo, seja pelo uso de qualquer gênero de filme (ficção, documentário) em sala de aula, com interação direta com a fala do professor, seja pela produção daquela modalidade especial a que se deu o nome de "filme educativo", esse que supostamente se estrutura como ato comunicativo que apresenta, de um modo ou de outro, uma demarcação, uma metodologia de ensino, um princípio pedagógico, voltados para um domínio específico do conhecimento ou para o adestramento para uma prática.

Diante de diversas propostas e diferentes modelos de educação, de acordo com antropólogo Carlos Brandão (1984), a educação é uma prática social que atua em dois sentidos em nossa sociedade: no desenvolvimento das forças produtivas e no desenvolvimento dos valores culturais. Com isso, a concepção de educação está intrinsecamente relacionada e fundamentada numa concepção de sociedade, atuando na

1) formação de homens para a manutenção do atual modelo de sociedade, em que o desenvolvimento das forças produtivas e os valores culturais, estão vinculados prioritariamente aos interesses do capital e da lógica de mercado, defendido pelos grupos dominantes (educação conservadora / pedagogia do consenso); ou
2) na formação de homens comprometidos com a transformação do atual modelo, vinculada à interesses populares de emancipação, de igualdade social e melhor qualidade de vida, que reflete em melhor qualidade ambiental (educação crítica/pedagogia do conflito).

Em relação à expansão do debate da crise socioambiental, o antropólogo e doutor em

economia Guillermo Foladori (2001, 2008) identifica duas maneiras de interpretar a crise ambiental na sociedade:

1) o discurso hegemônico considera que a relação entre humanidade e ambiente é dada pela relação entre três conjuntos homogêneos (humanidade, outras espécies e meio abiótico), sendo que, a crise consiste na relação desequilibrada entre o grupo (homogêneo) humanidade com os outros grupos;
2) o discurso contra-hegemôncio considera que o grupo humanidade não é homogêneo e está condicionado às relações entre grupos sociais desiguais, sendo que, a crise surge nas relações entre os próprios seres humanos. Essa perspectiva considera os limites físicos que estão sobre forte pressão da ação humana, contudo, a crise ambiental não está aí, mas nas relações sociais de produção que condicionam uma ação generalizada e alienada frente ao outro, seja um outro ser humano, seja os elementos que compõem o ambiente no qual nos inserimos.

Diante disso, cada maneira de interpretar a crise está relacionada predominantemente com determinadas concepções de meio ambiente e questões/problemas ambientais. Como o cinema ambiental é uma das maneiras de veicular os discursos sobre essa crise, é importante investigar o que vem sendo denominado de "ambiental" ao criar essa categoria.

Em relação à linguagem cinematográfica como forma de expressão da condição humana, também há disputas. De acordo com Bernardet (1981), a concepção hegemônica, ao manter ocultos os aspectos artificiais de captação das imagens para sustentar a impressão de realidade e, com isso,

> dizer que o cinema é natural, [...] que coloca a própria realidade na tela, é quase como dizer que a realidade se expressa sozinha na tela. Eliminando a pessoa que fala, ou faz cinema, ou melhor, eliminando a classe social ou a parte dessa classe social que produz essa fala ou esse cinema, elimina-se também a possibilidade de dizer que essa fala ou esse cinema representa um ponto de vista (BERNARDET, 1981, p.130).

Ao longo da história do cinema, a concepção contra-hegemônica vem tencionando a forma narrativa dominante, procurando rompê-la, denunciar o ocultamento e fazer aparecer quem fala. A partir disso, como o cinema ambiental utiliza o filme e o vídeo como suporte ou forma de expressão, é interessante investigar como essa categoria está se apropriando da linguagem cinematográfica.

Além dessas discussões, que serão desenvolvidas e inter-relacionadas ao longo dessa dissertação, para dialogar com as mesmas, escolhemos o FICA (Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental) como objeto de estudo. Ele é o primeiro festival de cinema ambiental no Brasil e, em 2012, esteve na décima quarta edição.

Das abordagens possíveis, apresentaremos um levantamento histórico e de dados numéricos do mesmo e comentaremos sobre alguns filmes premiados. Em relação aos filmes, não temos a intenção de traçar um panorama do festival em relação à abordagem da temática ambiental ou em relação à maneira que esses filmes se apropriam da linguagem cinematográfica. Para essa pesquisa, após realizarmos um breve comentário de alguns filmes, essas relações serão examinadas no documentário poético *Recife de dentro pra fora* (1997), da pernambucana Kátia Mesel, com a intenção de investigar o potencial educador crítico e emancipatório dos mesmos.

Ainda em relação ao exame dos filmes, destacamos um comentário de Xavier (2008):

> nesse terreno [(cinematográfico)], seria ilusório supor que a relação produtiva e enriquecedora com as imagens e narrativas [...] se apoie na força exclusiva de um saber das formas e de um repertório analítico que nos capacite a uma recepção "adequada", pois aqui, como em outros terrenos, quase tudo depende da postura, de uma disponibilidade, de uma forma de interagir com as imagens (e narrativas), que têm a ver com todas as dimensões da nossa formação pessoal e inserção social. A recepção deve ser um acontecimento (original) não-redutível a esta ideia de que o "especialista" (sabedor de códigos) detém a chave para ler os filmes da forma mais competente." (XAVIER, 2008, p.17)

Os comentários e o exame do filme *Recife de dentro para fora* foram realizados a partir das nossas percepções e conhecimentos como "espectadores comuns" apaixonados pelo cinema, dialogando com algumas dimensões da nossa formação pessoal e da nossa inserção social, sendo que destacamos nossa atuação como pesquisadores e educadores ambientais.

Estruturamos a dissertação nos seguintes capítulos: *Minha trajetória, Objetivos, Metodologia, Bases Conceituais, Reflexões sobre Cinema Ambiental*, *Festivais de Cinema Ambiental*, *Análise do filme Recife de dentro para fora* e *Considerações Finais*.

Nos três primeiros capítulos, apresentei um pouco das minhas paixões e reflexões, destacando meu envolvimento com a Educação Ambiental Crítica, com o cinema ambiental e com o FICA; destacamos nossos objetivos gerais e específicos; apresentamos nossa fundamentação teórico-metodológica e a descrição dos procedimentos realizados para atingir os objetivos.

No capítulo *Bases Conceituais*, realizamos um breve ensaio com algumas discussões (concepções de meio ambiente, crise socioambiental, Educação Ambiental, Educação Ambiental Crítica, educação e audiovisual, audiovisual educativo e potencial educador do audiovisual) que dão embasamento teórico à pesquisa.

No capítulo *Reflexões sobre Cinema Ambiental*, investigamos o uso do termo "cinema ambiental", investigamos e refletimos sobre algumas concepções de Cinema Ambiental, apresentamos alguns aspectos do uso do termo "cinema ambiental" por educadores e do uso desse termo em vídeos de divulgação.

No capítulo *Festivais de Cinema Ambiental*, apresentamos um breve contexto histórico do surgimento dos festivais e realizamos uma investigação sobre o FICA, destacando o contexto histórico e alguns dados numéricos. Além disso, apresentamos um breve comentário sobre os filmes premiados como melhor filme do festival (troféu Cora Coralina) ao longo das catorze edições e nossa ida à décima terceira edição do mesmo, em 2011.

No capítulo *Análise do filme Recife de dentro para fora*, apresentamos um ensaio sobre o mesmo, procurando ressaltar o potencial educador do filme e dialogar com as discussões e reflexões desenvolvidas no decorrer da pesquisa.

No capítulo *Considerações Finais*, sintetizamos e inter-relacionarmos as reflexões realizadas, apresentarmos as contribuições dessa dissertação e sugerimos algumas pesquisas que podem ser desenvolvidas a partir dessa.

1. MINHA TRAJETÓRIA

Figura 1. Olhares em movimento.
Fonte: FERREIRA, T.A. (2012)

Nunca se leve tão a sério
Nunca se deixe levar.
Que a vida é parte do mistério,
É tanta coisa pra se desvendar.
(LENINE, 2004)

Reflexões, pensamentos, emoções, sentimentos, inquietações, vivências, experiências, ideias, ideais, sonhos, esperanças, utopias, conflitos, desafios, lutas, possibilidades … eis que chega o momento de reunir tudo isso em palavras. Como isso é difícil. Gosto das palavras, mas também gosto das imagens, dos sons e das imagens em movimento.

Imagens, sons e imagens em movimentos são pensamentos. Como e por que expressar meus mais variados pensamentos apenas em pensamentos "palavras"? Como diz o geógrafo Milton Santos (2001, p.17), "vivemos num mundo que é confuso e confusamente percebido". CRISE?!

> Quando uma crença contradiz outra ou parece incompatível com outra, ou quando aquilo que sempre acreditamos é contrariado por uma outra forma de conhecimento, entramos em *crise*. Algumas pessoas se esforçam para fazer de conta que não há problema algum e vão levando a vida como se tudo estivesse "muito bem, obrigado". Outras, porém, sentem-se impelidas a indagar qual é a origem, o sentido e a realidade de nossas crenças. (CHAUÍ, 2008, p.16)

Recordo-me de tempos de graduação em filosofia. As crises foram muitas e me trazem cinematográficas lembranças de algumas aulas dos professores Marcos Nobre e José Roberto Zan. Eles comentavam que a crise é um momento decisivo, é um momento de dúvida que gera desespero, mas simultaneamente uma emergência, um risco, uma oportunidade de transformação.

Lembro-me de algumas palavras do professor Milton de Almeida no último encontro da disciplina FE194 – Seminário Avançado I: Aspectos da cultura de imagens e textos, ministrada no primeiro semestre de 2011. Ele dizia que um dos objetivos de escrever uma dissertação ou uma tese deve ser para se conhecer.

Como me conhecer, isto é, minhas paixões e minhas reflexões, contribui com um projeto emancipatório, relevante para todos que estão comprometidos com a construção de uma sociedade socioambientalmente justa e democrática?

Essa pergunta não se esgota nessa pesquisa, mas por meio dela trará algumas afirmações, negações, exclamações, contradições, ações e muitas interrogações. Por ora, compartilho que a arte, a filosofia, a teoria crítica, o cinema, a educação e a educação ambiental são algumas paixões que atualmente afetam meus pensamentos e minhas ações.

Sob a perspectiva de buscar bons encontros entre minhas paixões-reflexões, compartilharei alguns momentos de minha história, que constroem e contribuem para a escolha dessa pesquisa.

De antemão, esclareço que essa narrativa é uma montagem de lembranças a partir da minha história presente. Nessa montagem, não me preocuparei em apresentar uma sequência estritamente cronológica e um plano geral, mas utilizarei também outros elementos cinematográficos, como a sequência psicológica e o close (plano fechado).

Peças de teatro, pintar, desenhar, filmes da sessão da tarde, falar sozinha e criar historinhas fizeram parte de minha infância. E fui crescendo. As pinturas e os desenhos ficaram a cada dia mais adormecidos, as historinhas eram outras, as peças de teatro e os filmes da sessão da tarde ficaram mais frequentes. E fui crescendo. Ensino médio, técnico em informática, curso de

teatro, muitos questionamentos, muitas leituras: filosofia, artes cênicas, psicologia, rádio e TV, relações públicas ou imagem e som?

Passei em filosofia na Unicamp. Filmes na Casa do Lago, liberdade para Aristóteles, professor Lucas Angioni, história da arte e da música popular industrializada, professor João Francisco Duarte Jr., professor José Roberto Zan, Espaço Cultural CPFL, arte em Sartre e Nietzsche, aulas de circo, Marx, imagem e ação, Teoria Crítica, professor Marcos Nobre, aulas de iluminação cênica, cinema para Benjamin e Adorno, CAFIL (Centro Acadêmico de Filosofia), aulas de canto; eis que no último ano da graduação, em 2007, participava de um grupo de estudos de Teoria Crítica, estudava Walter Benjamin e cinema.

Em 2008, comecei a dar aulas de filosofia para o ensino médio em uma escola pública. Minha relação com a docência foi uma surpresa para mim. Apesar das dificuldades e dos desafios, era na área educacional que eu queria continuar. Só não sabia que iria encontrar a Educação Ambiental e continuaria bons encontros com ela.

Meu primeiro encontro com a Educação Ambiental foi um encontro inusitado durante uma conversa descontraída e agradável com Aglair Ruivo em um barzinho, nas férias de janeiro de 2009. Eu comentei que tinha o pé atrás com as "coisas" ambientais, que me incomodava as campanhas de "salve os ursos polares e os pinguins" enquanto milhares de pessoas tem uma vida miserável ou morrem de fome; e Aglair comentava que há várias propostas e práticas de Educação Ambiental.

Interessei-me pela discussão e ela sugeriu e enviou-me, por e-mail, o artigo *Educação Ambiental: possibilidades e limitações*, da educadora ambiental Lucie Sauvé. Fiquei instigada. Continuamos conversando e ela me indicou o professor Sandro Tonso.

Naquela época, um grande amigo, Fabrício Cavalcante Urbaneja, participava do projeto Beija-Flor, coordenado por Sandro Tonso. Fabrício me emprestou o artigo *Círculos de Aprendizagem Permanente: entre conceitos e práticas*, de Sandro Tonso; e sugeriu que eu fizesse uma disciplina com ele.

No primeiro semestre de 2010, cursei a disciplina ST111 Ética e Educação Ambiental, ministrada por Sandro Tonso e integrante do curso de Tecnólogo em Saneamento Ambiental. Essa disciplina apresentava várias propostas e práticas de Educação Ambiental (EA) e Sandro posicionava-se politicamente na perspectiva de uma EA crítica, que dialoga com a minha escolha da maneira de fazer filosofia.

Em diálogo com essa disciplina e com minha maneira de fazer filosofia, conecto memórias mais recentes, uma aula aberta de Marcos Nobre no prédio básico da Unicamp, no final do segundo semestre de 2011. Nessa aula, intitulada "A atitude crítica", Marcos comentava que fazer filosofia de maneira crítica é fazer filosofia em turma, considerando que o mundo é injusto e que não queremos viver nesse mundo, queremos transformá-lo. Para isso, é necessário uma atitude crítica em relação ao mundo, uma atitude que começa com um sentimento de revolta, com um impulso de transformação.

Marcos ressaltava que esse sentimento e esse impulso são importantes, mas se não descobrirmos a raiz da desigualdade, não conseguiremos transformar. A ação depende de sabermos onde vamos colocar a alavanca para mexer a peça, por isso que a teoria é importante. Acrescentava que a teoria crítica não é só o que o mundo é, mas é também aquilo que o mundo pode ser. Ela precisa explicar o que é o mundo a partir de uns germes de um novo mundo; e esses germes estão aqui, neste mundo.

Ao pensar nesses germes de um mundo novo, recordo de uma aula em que assistimos o filme *Baraka*[2] (1992), do cineasta estadunidense Ron Fricke, na disciplina ST111 Ética e Educação Ambiental.

Para mim, *Baraka* é um documentário poético sobre os mitos e rituais de diferentes culturas. Dispensando a sonoridade silábica, o filme é construído por diversas músicas instrumentais e belíssimas imagens, nos mais variados planos e movimentos (lentos e acelerados) de paisagens naturais, de cidades e de aspectos cotidianos (trabalho, religião, moradia, arte, etc.) de diversas culturas. Essa construção poética nos emociona e propicia uma reflexão ética, estética e política de nossos mitos e rituais.

Dentre a diversidade de germes de um mundo novo, decidi apaixonadamente pesquisar sobre Cinema e Educação Ambiental. Apesar de ser uma escolha apaixonada, sabia apenas que as possibilidades de pesquisa eram muitas e ainda era necessário fazer mais escolhas.

A descoberta e a escolha do FICA (Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental) como integrante dessa pesquisa, aconteceu em um domingo qualquer. Eu estava meio entediada

[2] Sinopse: *Baraka* é um documentário sobre o homem e a natureza, suas belezas, contrastes, semelhanças destruição. Ele revela o quanto de humanidade está interligada, apesar das diferenças de religião, cultura e língua dos povos. Um verdadeiro poema visual, as imagens incluem um vasto registro de rituais religiosos, maravilhas naturais, processos de mecanização e diversos estilos de vida. Um documentário sem narração ou legenda, somente imagens e sons cuidadosamente capturados. *Baraka* mostra de que forma a raça humana e seus diferentes ciclos de vida estão vinculados ao ritmo da natureza, e faz uma surpreendente análise do mundo e de quem vive nele. *Baraka* é um filme sobre a vida, um registro de humanidade. (http://www.uem.br/cinuem/index.php)

com as redes sociais do mundo virtual e entrei em um site de busca. Digitei “cinema ambiental” e o primeiro site que apareceu foi o site do festival.

Da escolha do FICA até a “conclusão” dessa pesquisa, pensei e me encantei com várias possibilidades de encaminhar minhas paixões-reflexões. Com isso, nessa variedade de possibilidades, escolhi desenvolver uma pesquisa em oscilantes movimentos (macro e micro) de investigação e reflexão sobre cinema ambiental e algumas inter-relações com o campo educacional e com os festivais de cinema ambiental.

2. OBJETIVOS

Refletir sobre o cinema ambiental a partir de uma abordagem multidisciplinar, discutindo algumas concepções de Cinema Ambiental, investigando um festival de cinema ambiental (FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental) e relacionando os mesmos ao campo educacional, mais especificamente, ao campo da Educação Ambiental Crítica.

2. 1 Objetivos específicos

- investigar algumas concepções de Cinema Ambiental e relacioná-las com algumas concepções de meio ambiente;
- explicitar e refletir sobre alguns conflitos presentes no campo do Cinema Ambiental;
- investigar o surgimento do termo "cinema ambiental" e os diversos usos do mesmo;
- examinar o potencial educador de um filme premiado no FICA, na perspectiva de uma educação crítica, emancipatória e transformadora.

3. METODOLOGIA

A metodologia de pesquisa será apresentada em duas partes: fundamentação teórico-metodológica e procedimentos metodológicos.

A fundamentação teórico-metodológica consiste na teoria e no método que fundamentam a pesquisa, isto é, os pressupostos ideológicos e a concepção de mundo dos pesquisadores, ressaltando como esses se relacionam com as reflexões dessa pesquisa.

Os procedimentos metodológicos consistem nos instrumentos utilizados para alcançar os objetivos propostos, ou seja, a descrição das etapas da pesquisa.

3.1 Fundamentação teórico- metodológica

A partir de olhares que vem da Teoria Crítica e da EA Crítica, essa pesquisa adota a dialética inaugurada por Karl Marx como base teórico-metodológica,

> um método relacional e integrador que busca analisar situações concretas de modo concreto, em um processo pelo qual a construção do conhecimento se associa à finalidade emancipatória e ao compromisso político de superação das relações de expropriação material e de dominação (LOUREIRO, 2006a, p.53).

Essa base teórico-metodológica, de analisar situações concretas de modo concreto, é entendida como "relativa ao complexo, ao histórico, sem linearidades, sem simplificações" (LOUREIRO, 2006a, p.53).

Em relação ao "complexo", esse termo é utilizado com diferentes sentidos para explicar várias das problemáticas muldisciplinares (histórico-sociais, sócio-econômicos, político-econômico, sócio-afetivas) da atualidade, sendo que, o sentido mais frequente é a negação de que essas possam ser compreendidas por um modelo que simplifique a realidade. Para o modelo de conhecimento/pensamento complexo, é necessário avançar para além do pensamento simplista/reducionista, que mutila a visão do todo em prol da visão das partes e para além do pensamento holista, que mutila a visão das partes em prol da visão do todo (VIÉGAS, 2005).

No pensamento complexo, as relações existentes entre o "todo" e a "parte" consistem em

o todo ser, ao mesmo tempo, superior, inferior e diferente da soma das partes:

> é superior à soma das partes porque somente no nível da constituição dos sistemas, desabrocham (emergem), nos seus elementos e no todo, características que são peculiares do pertencimento ao sistema (que não se apresentam nos elementos quando estes estão isolados). É inferior à soma das partes porque na constituição dos sistemas complexamente organizados surgem imposições que limitam a expressão dos elementos dentro daquele sistema. E, é diferente da soma das partes porque os elementos, quando pertencentes a um sistema, apresentam características diferentes daquelas quando estão isolados ou quando pertencentes a outros sistemas (devido às emergências e às imposições que se constituem na própria formação do sistema)". (VIÉGAS, 2005, p.75)

Nesse sentido, de acordo com Morin (apud Viégas, 2005), a complexidade é uma forma de enxergar o mundo pela compreensão dos desafios que é necessário enfrentar no momento de reflexão e de ação, devido ao conhecimento incompleto que temos da realidade. Com isso, o pensamento complexo é uma permanente superação da nossa capacidade de entender o mundo:

> 'o real excede sempre o racional' (Morin, 1999, p.169) e por isso a tentativa de compreendermos um mundo complexo é uma permanente superação da nossa capacidade de entender o mundo. Desta perspectiva desdobram-se duas consequências: a cada momento de compreensão de uma realidade complexa se depreende um novo real a ser perseguido e que este movimento incessante de compreensão do real está intimamente associado à visão do real que acabamos de construir (VIÉGAS, 2005, p.74).

Em relação ao "histórico", o termo é utilizado com frequência para designar que "o conhecimento é uma construção social, historicamente datada, não neutra, que atende a diferentes fins em cada sociedade, reproduzindo e produzindo relações sociais, inclusive as que se referem à vinculação entre saber e poder" (LOUREIRO, 2006a, p.52).

Nessa perspectiva, a história é dinâmica e das estruturas e relações vigentes emerge sua superação, pela contrariedade do real. A realidade é um movimento contraditório, em que o estrutural, isto é, a organização econômica e ideológica da sociedade, se dilui por suas próprias contradições e pela atividade dos agentes sociais. (LOUREIRO, 2006a).

Essa pesquisa tem o intuito de analisar questões multidisciplinares de modo complexo e histórico, de modo que o processo de construção desses conhecimentos esteja comprometido com a emancipação e com o equilíbrio socioambiental. Esse comprometimento começa com um sentimento de revolta em relação à injustiça e à desigualdade do mundo, com um impulso de transformação. É importante ressaltar que, "pensamos e agimos não contra os afetos, mas graças a eles" (CHAUÍ, 2005 apud SANTOS, COSTA-PINTO, 2005, p.297).

Esse sentimento e impulso são importantes, mas se não descobrirmos a raiz da desigualdade, não conseguiremos transformar. A ação depende de sabermos onde vamos colocar a alavanca para mexer a peça, por isso que a teoria é importante (NOBRE, 2011).

Neste sentido,

> não cabe à teoria limitar-se a dizer como as coisas *funcionam*, mas sim analisar o funcionamento concreto das coisas à luz de uma *emancipação* ao mesmo tempo *concretamente possível* e *bloqueada* pelas relações sociais vigentes. [...]É essa perspectiva [da emancipação] que abre pela primeira vez o caminho para a efetiva compreensão das relações sociais. Sem a perspectiva da emancipação, permanece-se no âmbito das ilusões reais criadas pela própria lógica interna da organização social capitalista (NOBRE, 2008, p.17-8).

O que confere sentido ao trabalho teórico e orienta o caminho para a compreensão das relações sociais é a emancipação. Na filosofia, na teoria educacional e na política, a emancipação remete ao conceito de liberdade e de autonomia, que não consiste em um movimento linear e automático de sair de um padrão para outro, mas dinâmico, pelo qual se supera limites identificados ao longo da existência. Nesse sentido, os conceitos de liberdade e a autonomia, na sociedade contemporânea, referem-se respectivamente, a romper com as formas de dominação e exclusão social e a estabelecer condições de escolhas individuais e coletivas, em que não haja tutela ou coerção (LOUREIRO, 2007).

Com isso, nesse processo emancipatório, busca-se a realização de uma utopia[3], em que a emancipação passa a ser incerta, mas factível: é preciso explicar o que o mundo é a partir de uns germes de um mundo novo; e esses germes da emancipação estão aqui, neste mundo (NOBRE, 2011).

Para exemplificar esses germes da emancipação a partir do que o mundo é, dialogaremos com o conceito de "sociologia das ausências", de Boaventura de Sousa Santos[4] (2002). De acordo com ele, a sociologia das ausências

[3] "Utópico não é o irrealizável; a utopia não é o idealismo, é a dialetização dos atos de denunciar e anunciar, o ato de denunciar a estrutura desumanizante e de anunciar a estrutura humanizante. Por essa razão a utopia é também compromisso histórico" (FREIRE, 1979, p.27).

[4] Não há uma interpretação consensual da obra de Marx e de Boaventura de Souza Santos. Estamos cientes do embate teórico entre as diversas interpretações marxistas e o pensamento "pós-moderno" de Boaventura. Apesar das tensões, nessa pesquisa, dialogamos com o conceito de sociologia das ausências, de Boaventura de Souza Santos. De acordo com o sociólogo Mauricio Gonçalves, "se [Boaventura] tivesse considerado o legado racional da modernidade e das *propostas emancipatórias modernas críticas à modernidade* (como o marxismo) de uma forma mais complexa e rica, teria observado que muito de sua proposta das sociologias das ausências e das emergências estão já presentes na própria crítica moderna à modernidade do marxista Benjamim" (GONÇALVES, 2011, p. 7).

> trata-se de uma investigação que visa demonstrar que o que não existe é, na verdade, ativamente produzido como tal, isto é, como uma alternativa não-credível ao que existe. [...] O objetivo da sociologia das ausências é transformar objetos impossíveis em objetos possíveis e com base neles transformar as ausências em presenças (SANTOS, 2002, p.246).

Em outras palavras, a produção de ausências, ou não-existências, consiste na produção de exclusão no convívio social, sendo que, a existência é tornada invisível, ininteligível ou descartável.

Santos (2002) identifica cinco maneiras de não existir: tudo o que não for científico é ignorante (monocultura do saber e do rigor do saber); a história tem sentido e direção únicos e conhecidos (monocultura do tempo linear); algumas classes sociais são melhores que outras (monocultura da naturalização das diferenças); experiências particulares e locais são ignoradas (monocultura da escala universal e global); só é produtivo o que entra nas normas capitalistas de produção (monocultura dos critérios de produtividade capitalista).

A partir da identificação desses obstáculos para a emancipação, identificam-se também os germes de sua superação, ou seja, para a superação dos obstáculos, é necessário tornar existente, o que de alguma maneira já existe, mas é tornado não existente pelas monoculturas. Em outras palavras, é necessária uma nova epistemologia do saber, que valorize os saberes populares, intuitivos, religiosos, artísticos e científicos (ecologia dos saberes); a valorização de cada cultura e sua concepção de tempo (ecologia das temporalidades); rediscutir o que é valioso para cada um, inserido nas mais variadas culturas (ecologia dos reconhecimentos); revalorizar o local como uma expressão que demonstra ser possível o diálogo entre o global e o local (ecologia das trans-escalas); recuperar e valorizar os sistemas alternativos de produção (ecologia de produtividade).

Diante do que foi exposto, a pesquisa investiga uma problemática multidisciplinar, o Cinema Ambiental. Essa investigação tem o intuito de apresentar uma discussão teórica reflexiva sobre o cinema ambiental, inter-relacionando-o com a crise socioambiental, com concepções de meio ambiente, com os festivais de cinema ambiental, com Educação Ambiental e com algumas análises de filmes ambientais, procurando identificar onde estão as brechas, os germes para a emancipação e para o equilíbrio socioambiental.

3.2 Procedimentos metodológicos

Para atingir os objetivos propostos, foram realizados os seguintes procedimentos: pesquisa de base conceitual; levantamento dos filmes premiados no FICA (Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental); contato com a organização do FICA e com o MIS-GO (Museu de Imagem e Som); pesquisa bibliográfica, levantamento histórico e de dados numéricos sobre o FICA; levantamento de festivais de cinema ambiental no Brasil e no mundo, pesquisa bibliográfica sobre cinema ambiental e análise de alguns filmes premiados no FICA.

3.2.1 Pesquisa de base conceitual

Em relação à pesquisa de base conceitual, foram selecionadas algumas discussões (concepções de meio ambiente, crise socioambiental, educação ambiental, educação ambiental crítica, etc), consideradas como embasamento teórico para o diálogo com os demais capítulos.

Diante disso, essa pesquisa não consiste em uma revisão bibliográfica, sendo apenas uma breve apresentação da complexidade das discussões, que serão retomadas e inter-relacionadas posteriormente, com diferentes aprofundamentos.

No tópico *Concepções de meio ambiente*, a partir das contribuições de Crespo (2012), foi apresentado alguns dados quantitativos e qualitativos sobre a percepção do brasileiro sobre meio ambiente e sobre os problemas ambientais no Brasil. A partir disso, foi desenvolvida uma breve apresentação de algumas concepções de meio ambiente, identificadas por Sauvé (2005a) e Reigota (2009, 2010). Além disso, a partir de um conjunto de leituras, foi realizada uma breve apresentação de algumas concepções de natureza em diferentes culturas, destacando o desenvolvimento histórico da concepção de natureza no pensamento ocidental.

No *tópico Crise Socioamabiental*, a partir de um conjunto de leituras, foi realizada uma breve contextualização dos problemas ambientais, ressaltando que os danos ambientais são vivenciados de maneira distintas pelos grupos sociais. A partir disso, a crise socioambiental foi relacionada com a crise do atual modelo de sociedade.

No *tópico Educação Ambiental*, a partir das contribuições de Guimarães (2002), Carvalho

(2001) e Lima (2002), realizamos uma breve apresentação do campo da Educação Ambiental, mas especificamente, apontamos o falso consenso em relação as propostas e práticas de EA.

No *tópico Educação Ambiental Crítica*, apresentamos algumas características da EA Crítica. Além disso, elaboramos um quadro (Quadro 3, página 42), a partir das contribuições de Carvalho (2001), Lima (2002) e Guimarães (2002), para organizar algumas diferenças entre a EA crítica e a EA conservadora.

No tópico *Audiovisual: educação e interdisciplinariedade*, a partir das contribuições de Benjamin (1994), foi comentado algumas características das imagens audiovisuais e das implicações na maneira do ser humano perceber o mundo que o rodeia. A partir disso, dialogando com Almeida (2001), Franco (1993, 1997), Loureiro (2008) e Coutinho (2006), foi apresentada uma abordagem crítica em relação à discussão entre audiovisual e educação, destacando a importância de uma compreensão histórica da linguagem audiovisual e de uma análise que relacione forma de expressão e conteúdo.

No tópico *Audiovisual educativo*, a partir da leitura de Franco (1993), Morettin (1995), Bruzzo (2004), Galvão (2004) e Gomes (2008), foi realizada uma breve apresentação da historiografia do filme educativo no Brasil, mais especificamente, a criação do Instituto de Ensino do Cinema Educativo (INCE), as principais características desses filmes e as características dos vídeos educativos atualmente.

No tópico *Potencial educador do audiovisual "comercial"*, a partir da leitura de Tonso (2004 e 2008) e Xavier (2008), foi realizada uma breve apresentação da relação entre os termos "momentos de aprendizagem", "reflexão" e "cinema que educa". A partir disso, a discussão foi relacionada com o conceito de sociologia das ausências, de Santos (2002).

3.2.2 Levantamento dos filmes premiados no FICA

O levantamento dos filmes premiados do I FICA ao XIV FICA (1999-2012) foi realizado a partir de informações obtidas no site do festival.

Para organizar essas informações, foram construídos 14 quadros, um quadro para cada ano do evento. Cada quadro contém os nomes dos prêmios e respectivamente, o nome do filme, direção, país e o gênero (documentário, ficção ou animação).(Anexo 7, página 155)

3.2.3 Contato com a organização do FICA e com MIS-GO

Preocupados com a dificuldade de acesso aos filmes premiados, antes de inscrever o projeto de pesquisa para o processo seletivo de pós-graduação da Faculdade de Tecnologia da Unicamp, foi realizado um contato prévio com a organização do FICA, que informou que os filmes estão disponíveis na AGEPEL (Agência Goiana de Cultura Ludovico Teixeira), no MIS (Museu de Imagem e Som).

O contato foi retomado em meados de maio de 2011, apresentando o projeto de pesquisa e agendando para junho de 2011 a ida à Goiânia, para o empréstimo dos filmes.

O MIS-GO tem o acervo dos filmes selecionados e premiados de todas as edições do FICA. Os filmes podem ser assistidos no MIS ou solicitado o empréstimo para fins educativos e culturais.

Para o empréstimo dos filmes é necessário uma solicitação formal ao diretor do MIS, assinar o documento de *Normas de empréstimo e reprodução do acervo videográfico do MIS-GO* e o *Termo de recebimento do material e responsabilidade* pela utilização do Acervo Videográfico. (Anexos 1, 2 e 3, páginas 141-143)

3.2.4 Pesquisa bibliográfica, levantamento histórico e dados numéricos sobre o FICA

Em relação à pesquisa bibliográfica, foi realizado um levantamento de artigos, revistas, dissertações, livros e sites que mencionam o festival. Dentre esses materiais, foram selecionados os que contribuem para um levantamento histórico, destacando-se o site do festival e os artigos da sessão Dossier FICA, da Revista UFG.

Esse levantamento histórico consiste em um breve contexto do surgimento do festival, da programação do evento, dos critérios de seleção e premiação dos filmes ambientais, e de um conjunto de dados quantitativos e qualitativos do festival.

Em relação aos dados quantitativos, a principal contribuição foi o site do festival. A partir das informações obtidas, os dados foram organizados e/ou tabulados, sendo apresentados em tabelas.

3.2.5 Levantamento de Festivais de Cinema Ambiental no Brasil e no mundo

Em relação ao levantamento de festivais de cinema ambiental no Brasil, foi realizada, inicialmente, uma pesquisa no material *Festivais Audiovisuais: diagnóstico setorial 2007 – indicadores 2006,* organizado por Antonio Leal. Os festivais encontrados foram digitados em um site de busca, com o intuito de obter maiores informações, como local e ano de surgimento do festival. Como os festivais eram relativos ao ano de 2006, foram realizadas também, pesquisas em site de busca, digitando "festivais de cinema ambiental no Brasil".

Em relação aos festivais de cinema ambiental nos demais países, foram realizadas pesquisas em site de busca, digitando simplesmente "festival de cinema ambiental" ou "festival de cinema ambiental" e o nome do país desejado.

Para organizar os festivais encontrados, foi construído um mapa do Brasil e um quadro. No mapa, foram destacados os festivais de cinema ambiental realizados em 2011 (Figura 2, página 78). No quadro, constam todos os festivais de cinema ambiental encontrados no Brasil e no mundo, com o nome (ou sigla) do festival e o ano de surgimento (Anexo 4, página 150).

É importante ressaltar que, esse levantamento não teve a pretensão de listar todos os festivais de cinema ambiental realizados no mundo, buscando apenas agrupar o material encontrado.

3.2.6 Pesquisa bibliográfica sobre Cinema Ambiental

Em relação à pesquisa bibliográfica sobre cinema ambiental, foi realizado um levantamento de artigos, dissertações e livros que dialogam com a temática. Dentre os materiais levantados, para as reflexões dessa pesquisa, destacam-se a contribuição de Leão (2001), Xavier (2006), Azevedo (2010) e Guido & Bruzzo (2011).

As reflexões procuram (1) investigar algumas concepções de cinema ambiental, identificando algumas semelhanças e diferenças entre elas, dialogando com as concepções de meio ambiente apresentadas por Sauvé (1997, 2005a) e Reigota (2009, 2010); (2) desenvolver a discussão apresentada por Xavier (2006) sobre a categoria cinema ambiental em relação ao fazer cinematográfico; (3) destacar as peculiaridades do uso do termo cinema ambiental por

educadores e o uso do termo em vídeos de divulgação de projetos.

3.2.7 Análise de alguns filmes premiados no FICA

Em relação à análise de alguns filmes premiados no FICA, será apresentado o processo de escolha dos filmes e como os mesmos foram examinados.

O projeto de pesquisa apresentado no processo seletivo desse mestrado tinha como proposta analisar os filmes nacionais premiados no FICA. Dos 53 filmes nacionais premiados ao longo de catorze edições do festival, o MIS-GO emprestou 45 filmes, visto que os demais estavam em VHS e não são emprestados.

Nesse primeiro momento, foi realizada uma análise exploratória dos filmes, que consiste em assisti-los e fazer algumas anotações, registrando as impressões e procurando identificar as seguintes abordagens relacionadas à temática ambiental: relação ser humano/meio ambiente, ciência e tecnologia, valores éticos e participação política (Quadro 3, página 42). Essas abordagens foram "criadas" pela pesquisadora a partir da leitura de Carvalho (2001), Guimarães (2002) e Lima (2002).

Dessa análise exploratória, seria escolhida uma das quatro abordagens citadas, selecionando os filmes identificados com a mesma. Os filmes escolhidos seriam analisados por meio da transcrição das falas e da seleção de algumas imagens, buscando examinar como os filmes dialogam com a abordagem escolhida (indícios de uma visão de mundo conservadora e/ou crítica).

Entretanto, após a análise exploratória, escolhemos analisar os filmes nacionais premiados como melhor filme do festival e os filmes nacionais premiados como melhor filme pelo júri popular, somando 14 filmes. Começamos o processo de assistir e reassistir os filmes selecionados, procurando relacionar a construção fílmica com as concepções de meio ambiente identificadas por Sauvé (1997) (Quadro 1, página 31) e com as quatro abordagens relacionadas à temática ambiental, citadas acima (Quadro 3, página 42).

Durante esse processo de assistir e reassistir os filmes, quando completou um ano de pesquisa, fomos submetidos à qualificação. Em relação à análise dos filmes, a banca sugeriu que examinássemos menos filmes e que a análise dialogasse com as leituras realizadas, apresentando

como as contradições e os conflitos entre as concepções de EA aparecem nos filmes.

A partir dessas e outras sugestões, após a qualificação, reavaliamos nossa pesquisa. Observamos que, talvez pela nossa trajetória na Teoria Crítica e na EA Crítica, além de examinar alguns filmes, gostaríamos de desenvolver uma discussão teórico-reflexiva sobre Cinema Ambiental. Diante disso, em relação aos filmes, optamos por assistir e reassistir os 14 filmes premiados como Melhor Filme do festival (Troféu Cora Coralina), anotando algumas impressões, a temática e alguns elementos cinematográficas presentes na construção do filme (voz over/ voz off, enquadramento, movimento de câmera, trilha sonora, etc). Dessas anotações, escrevemos um pequeno comentário sobre cada filme (Capítulo 6 – Festivais de Cinema Ambiental, tópico 6.1.5.1, p. 87).

Ainda em relação aos 14 filmes premiados como Melhor Filme, nossa intenção também consiste em investigar o potencial educador dos mesmos, no sentido de uma educação crítica, emancipatória e transformadora, procurando inter-relacionar as anotações realizadas com o conceito de "sociologia das ausências", de Boaventura de Souza Santos (ver página18).

Ao assistimos os 14 filmes, consideramos que, os filmes *Recife de dentro para fora* (1997)*, Surplus* (2003) *e Bicicletas de Nhanderu* (2011) dialogam com uma perspectiva crítica, tanto em relação à construção fílmica quanto em relação à abordagem temática.

Desenvolvemos um roteiro de questionamentos para organizar as anotações realizadas sobre os três filmes, procurando destacar alguns aspectos relacionados ao documentário, à temática ambiental, aos recursos e técnicas cinematográficas e ao potencial educador do mesmo. (Anexo 9, 10 e 11, páginas 163, 166 e 169)

É importante destacar que, as perguntas e as respostas relacionadas ao documentário e aos recursos e técnicas cinematográficas não têm uma significação em si, sendo que, o significado depende dá relação que se estabelece com outros elementos:

> os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica não tem em si significação predeterminada: *a significação depende essencialmente da relação que se estabelece com outros elementos.* Esse é um princípio fundamental para a manipulação e compreensão dessa linguagem. Por isso que o cinema é basicamente uma expressão de montagem. E aqui deve-se entender montagem num sentido amplo, não só a ordem em que os planos se sucedem numa sequência temporal, mas também de montagem dentro do próprio plano, quer os elementos sejam apresentados simultaneamente, quer sucessivamente, graças ao movimento de câmara. Decorre do fato de os elementos adquirirem significação pela sua inserção num conjunto, num contexto, que esta significação nunca seja precisa, delimitada, mas ao contrário, sempre envolta numa certa ambiguidade (BERNARDET, 1980, p. 143-4).

Diante disso, ressaltamos que, esse roteiro é um instrumento de caráter exploratório, construído apenas para agrupar um conjunto de percepções e de impressões observadas nos filmes.

O roteiro consiste nas seguintes perguntas:

Aspectos relacionados ao documentário

1.Qual é o tipo de documentário (poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performático, NICHOLS, 2010)? (Anexo 8, página 161).

2. Há participação do cineasta no filme (aparece, fala, faz entrevista, etc)?

3. Os aspectos técnicos do filme são ocultados?

4. Qual o local da filmagem?

5. O ato de filmar altera a realidade e as pessoas filmadas?

6. Quem são os personagens?

7. Qual a relação cineasta, tema e público? (eu falo deles para vocês; ele fala deles – ou de algo – para vocês; eu falo – ou nós falamos de nós para vocês)

Aspectos relacionados aos recursos e técnicas cinematográficas

8. Quais os recursos e técnicas cinematográficas utilizadas?

9. Qual a qualidade e conteúdo do som (e da música)?

10. O filme utiliza legenda?

11. O filme utiliza imagens de arquivo?

Aspectos relacionados com as concepções de meio ambiente, problemas ambientais e abordagens ambientais

12. Quais concepções de meio ambiente podem ser identificadas? (ver Quadro 1 e 2, página 31)

13. Quais problemas ambientais podem ser identificados?

14. Quais as abordagens ambientais que podem ser identificadas (Relação ser

humano/ambiente; Ciência e Tecnologia; Valores éticos; Cidadania e Política, ver Quadro 3, página 42)

Aspectos relacionados com o potencial educador do filme

15. O filme instiga questionamentos ao invés de dar respostas?

16. O filme convida para um olhar complexo da "realidade"?

17. O filme apresenta diversos posicionamentos para uma questão?

18. O filme "faz ver" os obstáculos para a emancipação (monocultura do saber e do rigor do saber; do tempo linear; da naturalização das diferenças; da escala universal e global; dos critérios de produção capitalista)?

19. O filme expressa ou dialoga com "germes" para superar os obstáculos para a emancipação (ecologia dos saberes; das temporalidades; dos reconhecimentos; das trans-escalas; de produtividade)?

Após agrupar algumas impressões sobre os filmes, escolhemos escrever um ensaio sobre o documentário poético *Recife de dentro para fora* (1997), de Kátia Mesel. Nesse ensaio, apresentamos algumas impressões obtidas pelo "roteiro de perguntas" e dialogamos com algumas reflexões desenvolvidas no decorrer da pesquisa.

4. BASES CONCEITUAIS

Nada é impossível de mudar

Desconfiai do mais trivial,
na aparência singelo.
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.
Suplicamos expressamente:
não aceiteis o que é de hábito
como coisa natural,
pois em tempo de desordem sangrenta,
de confusão organizada,
de arbitrariedade consciente,
de humanidade desumanizada,
nada deve parecer natural
nada deve parecer impossível de mudar.
(BRECHT, 1982)

4. 1 Concepções de meio ambiente

O termo meio ambiente, constantemente utilizado nos meios de comunicação, nos discursos políticos, em livros didáticos, por educadores ambientais, por ambientalistas, em filmes ambientais e em outras fontes, não é consensual (SAUVÉ, 1997, 2005a, 2005b; REIGOTA, 2009, 2010; CARVALHO, 2002, 2003; GUIMARÃES, 2000, 2004; LOUREIRO 2006a, 2006b; LIMA, 2002).

Segundo esses autores, as percepções e concepções ambientais, que abrangem o campo complexo das relações entre natureza e sociedade, são representações humanas, construídas histórico e socialmente. A maneira que cada sujeito compreende, age e se relaciona no e com o meio está relacionada com o conjunto de valores da sociedade a que pertence, com suas vivências sociais, culturais, políticas, artísticas e econômicas.

No Brasil, as discussões sobre as questões ambientais levaram o Ministério do Meio Ambiente (MMA) a formular o programa de pesquisa denominado *O que o brasileiro pensa sobre o meio ambiente*. Essa pesquisa nacional de opinião, iniciada em 1992, também foi realizada em 1997, 2001, 2006 e 2012, tendo o objetivo geral de "mapear, através de pesquisa quantitativa nacional, as percepções da população brasileira sobre as questões ambientais" (CRESPO, 2012, p. 5).

Dentre as perguntas realizadas na pesquisa, serão destacadas as percepções de meio

ambiente, as fontes de informações sobre o mesmo, as percepções de problemas ambientais no Brasil e a importância de cuidar/preservar o meio ambiente.

Tabela 1 – O que o brasileiro pensa sobre o meio ambiente – Percepção de meio ambiente (1992, 1997, 2001, 2007, 2012)

Tabela comparativa	**1992**	**1997**	**2001**	**2006**	**2012**
Matas	61%	69%	73%	77%	89, 6%
Rios	56%	67%	72%	75%	88, 7%
Água	59%	69%	70%	79%	86, 5%
Animais	58%	66%	59%	67%	86,7%
Solo/terra	47%	58%	50%	66%	85,6%
Ar	53%	64%	58%	68%	82,8%
Mares	39%	53%	49%	52%	81,8%
Campos/sítios/fazendas	40%	42%	36%	52%	78,5%
Minerais	28%	37%	29%	38%	76,3%
Indígenas	33%	27%	25%	23%	69,8%
Homens e mulheres	45%	38%	30%	40%	70,1%
Planetas	20%	20%	22%	21%	69,2%
Energia	24%	27%	24%	24%	62,2%
Cidades	22%	19%	18%	19%	62,7%
Favelas	18%	15%	16%	14%	51, 4%
Não respondeu	10%	6%	4%	1%	1,5 %

Fonte: CRESPO, S. (2012)

Em relação à percepção de meio ambiente, a pesquisa mostra que, para os brasileiros, nos estudos realizados em 1992, 1997, 2001 e 2006, meio ambiente é sinônimo de fauna e flora. Nos estudos realizados em 2012, observa-se um crescimento significativo das categorias homens e mulheres, indígenas e cidades como meio ambiente, contudo, predomina a percepção de meio ambiente como fauna e flora.

Tabela 2 – O que o brasileiro pensa sobre o meio ambiente – Onde busca informações (2012)

	2012
Televisão	83%
Internet	29,5%
Jornais	29%
Rádio	27%
Revistas	11%
Amigos e parentes	10%
Livros ou publicações especializadas	7%
Nenhum desses/outros	6%
Instituições de ensino	5%
Instituições ou órgãos de pesquisa ambiental	2%
Não sabe opinar	0,4%

Fonte: CRESPO, S. (2012)

Em relação às fontes de informação sobre o meio ambiente, essa pergunta foi realizada somente na pesquisa de 2012. A pesquisa mostra que, a maioria dos brasileiros buscam informações pela televisão. Apesar de não constar nas discussões dos resultados da mesma, destacamos que, além da temática ambiental ser tema de evidência nos telejornais, principalmente em reportagens informativas e de denuncia, há também programas que tratam da temática ambiental[5].

Tabela 3 – O que o brasileiro pensa sobre meio ambiente - Principais problemas ambientais no Brasil (1992, 1997, 2001, 2006, 2012).

Tabela comparativa	**1992**	**1997**	**2001**	**2006**	**2012**
Desmatamento de florestas	46%	45%	49%	65%	67%
Poluição dos rios, lagos e outras fontes de água	39%	26%	29%	43%	47%
Poluição do ar	18%	13%	15%	31%	36%
Aumento do volume do lixo	4%	4%	7%	6%	28%
Desperdício de água	-	-	-	-	10%
Camada de ozônio	2%	-	1%	10%	9%
Mudanças do clima	-	-	-	-	6%
Extinção de espécies de animais/plantas	10%	13%	7%	13%	6%
Falta de saneamento	1%	5%	7%	1%	3%
Poluição produzida por pesticidas e fertilizantes	2%	1%	1%	5%	3%
Consumo exagerado de sacolas plásticas	-	-	-	-	3%
Falta de conscientização ambiental da população	-	-	2%	1%	2%
Não sabe/não opinou	47%	36%	25%	13%	10%
Nenhum	-	-	7%	1%	1%

Fonte: CRESPO, S. (2012).

Em relação aos principais problemas ambientais no Brasil, em todas as edições da pesquisa, o principal problema ambiental para os brasileiros é o desmatamento das florestas, seguido da poluição das águas, do ar e o aumento do volume de lixo. Apesar de não constar nas discussões dos resultados da mesma, os principais problemas ambientais identificados pela população são os temas ambientais de evidência na mídia.

Os problemas relacionados à qualidade de vida do ser humano, como a fome e as más condições de trabalho e de moradia, não são significativamente percebidos como problemas ambientais, sendo mencionada somente a falta de saneamento, que foi citada em todos os anos da pesquisa, oscilando entre 1% a 7% das respostas.

[5] Ao considerar a programação televisiva das emissoras abertas brasileiras em 2012, verifica-se que, a TV Cultura e a Rede Globo mantêm programas semanais sobre o tema ambiente/ecologia.

Tabela 4 – O que o brasileiro pensa sobre o meio ambiente – Por quê é importante cuidar/preservar o meio ambiente ? (2012)

	2012
Sobrevivência do ser humano	65%
Futuro melhor	15%
Preservação da fauna e da flora	8%
Prevenção de catástrofe	4%
Responsabilidade socioambiental	1%
N/S e N/R	6%

Fonte: CRESPO, S. (2012).

Em relação à importância de cuidar/preservar o meio ambiente, essa pergunta foi realizada somente na pesquisa de 2012. A pesquisa mostra que, para a maioria dos brasileiros, esse cuidado é necessário para a sobrevivência do ser humano. Além da sobrevivência, as demais respostas, que somam menos de 30%, mostram que, esse cuidado é necessário para um futuro melhor da humanidade, para a preservação da fauna e da flora, para a prevenção de catástrofe e como responsabilidade socioambiental.

Em síntese, ao longo de vinte anos de pesquisa, para a maioria dos brasileiros, meio ambiente é sinônimo de natureza e os principais problemas ambientais no Brasil estão relacionados aos elementos bióticos e abióticos da mesma, que são considerados necessários para a sobrevivência da humanidade. Apesar dessa percepção majoritária, alguns brasileiros identificam o meio ambiente como um conjunto de inter-relações entre natureza e sociedade, englobando os seres humanos e as cidades na percepção de meio ambiente.

Observa-se que, há modos diversos e complementares de apreender o meio ambiente. Dentre as várias concepções, a educadora ambiental Lucie Sauvé (1997, 2005a) destaca seis concepções paradigmáticas: o meio ambiente - natureza, o meio ambiente - recurso, o meio ambiente - problema, o meio ambiente – sistema, o meio ambiente - lugar em que se vive, o meio ambiente - biosfera e o meio ambiente - projeto comunitário. Esses modos englobam “estar-no-mundo” para apreciar, respeitar, preservar, gerir, repartir, prevenir, resolver, compreender, decidir melhor, conhecer, aprimorar, viver junto e a longo prazo, e para se empenhar ativamente.

Quadro 1 – Concepções paradigmáticas de meio ambiente, segundo Sauvé (1997)

Ambiente	Relação	Características	Metodologias
Como natureza	Para ser apreciado e preservado	Natureza como catedral, ou como um útero, pura e original	Exibições; imersão na natureza
Como recurso	Para ser gerenciado	Herança biofísica coletiva, qualidade de vida	Campanha dos 3 Rs; auditorias
Como problema	Para ser resolvido	Ênfase na poluição, deteriorização e ameaças	Resolução de problemas; estudos de casos
Como lugar para viver	EA para, sobre e no para cuidar do ambiente	Componentes sociais, históricos e tecnológicos	Lugares ou lendas sobre natureza
Como biosfera	Como local para ser dividido	Espaçonave Terra, "Gaia", a interdependência dos seres vivos com os inanimados	Estudos de caso em problemas globais; estórias com diferentes cosmologias
Como projeto comunitário	Para ser envolvido	A natureza com foco na análise crítica, na participação política da comunidade	Pesquisa (ação) participativa para a transformação comunitária; fórum de discussão

Fonte: (SAUVÉ, 1997)

Essas concepções, resultantes da construção histórica e social, podem coexistir e serem identificadas em diferentes discursos e práticas, mas uma ou algumas concepções, podem ser enfocadas de tal maneira, que silenciem as demais (SAUVÉ, 2005).

O educador ambiental Marcos Reigota (2009, 2010) identifica três concepções de meio ambiente em disputa no campo ambiental: concepção naturalista, concepção antropocêntrica e concepção abrangente, sendo que a naturalista e a antropocêntrica são as concepções hegemônicas.

Apesar de Reigota (2009, 2010) e Sauvé (2005) utilizarem nomenclaturas diferentes, pode-se estabelecer a seguinte relação: concepção naturalista e meio ambiente como "natureza", concepção antropocêntrica e meio ambiente como "recurso" e como "problema", concepção abrangente e inter-relação entre as seis concepções destacadas por Sauvé.

Quadro 2 – Concepções de meio ambiente, segundo Reigota (2009, 2010)

Concepção de meio ambiente	**Características**
Naturalista	Meio ambiente como sinônimo de natureza intocada; evidenciam-se somente os aspectos naturais.
Antropocêntrica	Evidencia a utilidade dos recursos naturais para a sobrevivência do ser humano.
Abrangente	Relações recíprocas entre natureza e sociedade.

Fonte: REIGOTA, M. (2009, 2010) Org: FERREIRA, T. A (2013)

No quadro acima, observa-se que, o termo natureza é utilizado nas três concepções de meio ambiente. Desse modo, ao apresentar algumas concepções de meio ambiente, é necessário identificar também algumas concepções de natureza.

De acordo com o geógrafo Carlos Walter Porto Gonçalves (2006, p.23), a ideia do que seja a natureza, que é criada e instituída histórico e socialmente, "constitui um dos pilares através do qual os homens erguem as suas relações sociais, sua produção material e espiritual, enfim, a sua cultura".

Em algumas culturas, o conhecimento sobre a natureza consiste em uma relação de interdependência entre esta e o ser humano. Assim, entre os povos indígenas, prevalece uma concepção de responsabilidade para com e pelo mundo natural, baseada numa relação de parentesco entre o mundo humano e não-humano. Como exemplos, para a tribo Maori (Nova Zelândia), todos os seres humanos e não humanos partilham a mesma linhagem, têm a mesma origem. Entre os povos indígenas dos Andes, há um sentimento de universalidade e de laço genealógico entre os elementos da natureza (estrelas, sol, lua, plantas, animais) e os seres humanos, sendo todos parentes e, simultaneamente, filhos, pais e irmãos. Os aborígines veem-se como parte da natureza e, todas as coisas naturais, como parte de si mesmos. Com isso, o ambiente não é algo que apenas circunda um povo, mas algo que tem uma relação intrínseca com o ser, com a existência (CAMPONOGARA et al, 2007).

Em outras culturas milenares também há essa noção de interdependência entre os seres humanos e a natureza. Para a tradição chinesa, a vida humana está inextricavelmente unida aos ritmos, processos e fenômenos do mundo natural. Da mesma forma, os valores e as tradições hindus estão ligados a um sentimento de respeito com o meio ambiente. Assim como os chineses, estes atribuem muita importância aos elementos "terra", "água", "ar" e "fogo", e maltratar e explorar a natureza constitui sacrilégio (CAMPONOGARA et al, 2007).

Além dessa relação de interdependência, há outras culturas que estabelecem outras relações com a natureza, considerando o ser humano superior aos demais seres. Esse antropocentrismo é uma das características marcantes do pensamento ocidental moderno e contemporâneo, cuja matriz filosófica se encontra na Grécia Antiga, onde se inicia a tentativa de entender a natureza a partir da razão, sem conotações míticas.

Na Grécia Antiga, no período arcaico (VII-V a.C), a *physis* ("natureza", em grego) costumava ser compreendida como o conjunto de todos os acontecimentos, envolvendo as pedras,

as plantas, os animais, o corpo e a alma humana:

> a physis é a natureza tomada em sua totalidade, isto é, a natureza entendida como princípio e causa primordial da existência e das transformações das coisas naturais (os seres humanos aí incluídos) e entendida como o conjunto ordenado e organizado de todos os seres naturais (CHAUÍ, 2008, p. 39).

Em outras palavras, natureza é tudo o que é vivo e a força criadora de todos os seres, responsável pelo surgimento, transformação e degeneração deles (CHAUÍ, 2008).

Com o passar do tempo, a natureza começa a ser determinada em oposição ao que é cultural. Segundo Aristóteles, a natureza é o conjunto das "coisas que têm em si mesmas a fonte de seus movimentos[6]" (*Metafísica*, V, 4). "Natural" tinha o sentido de espontâneo ou autônomo, e opunha-se a tudo que era "artificial", produzido tecnicamente por mãos humanas, segundo um plano ou intenção (FEITOSA, 2004).

Estudar a *physis* significava investigar o processo de alteração das coisas, tais como a geração, o crescimento, a metamorfose, o deslocamento ou a destruição. Tratava-se de uma investigação contemplativa, que não visava manipular ou controlar a natureza, mas apenas observá-la e compreendê-la, sem a intenção de medi-la e quantificá-la (FEITOSA, 2004). No mundo aristotélico, o homem não se afastou da natureza, onde encontrava o seu lugar, simultaneamente, como ser vivo e ser conhecedor.

A partir de meados do século XVI, na época da revolução científica[7], a "natureza" passa a ser vista, principalmente, como um reservatório de matéria-prima e de energia para a produção e para o consumo. Uma nova relação é estabelecida, expressa na famosa fórmula do pensador inglês Francis Bacon: "saber é poder". O lema agora é compreender para controlar; intervir para aperfeiçoar. (FEITOSA, 2004)

> Só importava entender a natureza para ela ser controlada e servir aos desígnios humanos. O homem se afirmava como senhor e dominador da natureza, a Ciência previa todos os fenômenos naturais: sua abordagem reducionista visava converter conhecimento em poder e levou a tratar a natureza e o universo como poços de infinitas riquezas;

[6] "Por movimento, os gregos não entendem apenas a mudança de lugar ou a locomoção, mas toda e qualquer alteração ou mudança qualitativa e/ou quantitativa de um ser, bem como seu nascimento e seu perecimento" (CHAUÍ, 2008, p. 39).

[7] A revolução científica marca o início da modernidade. A nova ciência distingue-se da antiga por uma mudança de métodos e de objetivos, caracterizada por um conhecimento que tenha um desdobramento prático para a sociedade e para a vida humana no mundo. Para isso, o mundo passa a ser visto como uma espécie de mecanismo cuja estrutura pode ser decifrada através da matemática (FEITOSA, 2004).

> privilegiou o modelo único de desenvolvimento, ignorou a complexidade cultural, econômica, espiritual e social da humanidade, empobreceu a concepção de ser humano, agora uma mera engrenagem em um universo mecânico (QUARANTA-GONÇALVES, 2007, p. 51)

A natureza passou a ser considerada sem alma, sem vida, mecânica e geométrica. Essa nova ideia de natureza é explicada pelo filósofo e educador ambiental Mauro Grün (2010):

> com a concepção mecânica, o objeto perde suas qualidades, pois tendo o intuito de fornecer a possibilidade de uma descrição matemática da natureza, Galileu postulou certas restrições aos cientistas. Eles deveriam se restringir ao estudo das propriedades essenciais dos corpos materiais – formas, quantidade e movimento [(qualidades primárias)]. A consequência disso é a perda da sensibilidade, [...] pertencente ao domínio das qualidades secundárias e subjetivas. (GRÜN, 2010, p.29)

Essa nova ideia de natureza exigiu um novo tipo de conhecimento. A separação da natureza, em qualidades primárias e qualidades secundárias, se relaciona com a separação entre corpo e alma (matéria e espírito). Nessa concepção, as plantas, os animais e as pedras são providos apenas de corpo. O ser humano é o único ser provido do dualismo corpo e alma, sendo que, a alma (mente) é provida da capacidade de pensamentos e outros processos cognitivos (sensação, emoção), proporcionando informações sobre o mundo exterior. Dessas informações, a ciência moderna privilegiou a apreensão dos objetos por suas qualidades consideradas primárias, como a forma e quantidade, evitando as qualidades consideradas secundárias (cores, sons, cheiros, toques), associadas à sensibilidade.

Grün (2010) continua explicando:

> os seres humanos retiram-se da natureza. Eles veem a natureza como quem olha uma fotografia. A natureza e a cultura passam a ser coisas muito distintas. [...] [Com isso, esse] processo de objetificação implica simultaneamente domínio, posse, mas também um afastamento da natureza. [...] A natureza é puro "horror." Nós somos humanos, civilizados, distantes do "horror" da barbárie [da natureza]. Este é o destino da natureza dominada da qual nos distanciamos. (GRÜN, 2010, p. 35).

Essa nova maneira de conhecer a natureza é vista com entusiasmo até o século XVIII, quando o industrialismo, forjado no seio da acumulação capitalista no período da Revolução Industrial, causa notórios danos ecológicos, como a poluição do ar e dos rios e a deterioração das condições de vida nas cidades industriais. As infinitas possibilidades de progresso da civilização são ameaçadas ao notar-se que a vontade de controle sobre a natureza poderia gerar também

catástrofes. Além do "horror" e medo das forças da natureza, surge o medo do seu desaparecimento, por isso o desejo de preservá-la e de retornar a ela.

De acordo com a educadora ambiental Isabel Carvalho (2003) e Gonçalves (2006), a sociedade ocidental moderna vive em constante tensão entre o "repúdio" e o enaltecimento da natureza:

> a natureza [é interpretada] tanto como domínio ameaçador a ser domado pela cultura [(antropocentrismo)], quanto como reserva do bom e do belo [(biocentrismo)] (CARVALHO, 2003, p.16).

> no mundo ocidental, vivemos de fato essas duas vertentes: ou vemos a natureza como algo hostil, lugar da luta de todos contra todos, da chamada lei da selva, ou vemos a natureza como harmonia e bondade (GONÇALVES, 2006, p.62).

É nessa tensão entre o "repúdio" e o enaltecimento da natureza que se estabelecem as concepções atuais de meio ambiente, sendo que destacaremos as concepções identificadas por Reigota (2009, 2010).

Em relação à concepção antropocêntrica de meio ambiente, a natureza é concebida como algo ameaçador, que deve ser domada e controlada pela cultura. Nessa concepção, o ser humano não é considerado como parte integrante da natureza, sendo que a mesma é meramente um objeto (recurso) pré-destinado ao desenvolvimento da sociedade, que precisa ser assegurado para os benefícios do ser humano em longo prazo.

Em relação à concepção naturalista de meio ambiente, a natureza é enaltecida, valorizada justamente pelo selvagem, pelo rústico, pelo "intocado" como reservas de integridade biológica, estética e moral (CARVALHO, 2003). Com a deterioração do ambiente urbano e com as insatisfações das condições de vida oferecidas pelo projeto civilizatório urbano-industrial, há uma valorização do contato com o meio natural por meio de retiros temporários (excursões de lazer ou estudos em regiões "naturais"). Nessa concepção, o ser humano não é considerado como parte integrante da natureza, sendo que, um ser humano genérico é considerado como destruidor da mesma.

Em relação à concepção abrangente de meio ambiente, a natureza é concebida de maneira complexa, procurando romper essa tensão entre "repúdio" e enaltecimento da mesma. O ser humano não apenas está em inter-relação com a natureza, mas é composto dos mesmos elementos que a compõe, isto é, o ser humano também é natureza. Nessa concepção, destaca-se que não são

os homens enquanto categoria genérica que estão destruindo a natureza, mas sim alguns homens sob determinadas formas de organização social (GONÇALVES, 2006).

Nessa perspectiva abrangente, a crise ambiental, denominada de socioambiental, é consequência das relações sociais de dominação e exploração entre os seres humanos, sendo que estas condicionam qualquer tipo de relação com a natureza.

4.2 Crise socioambiental

Em breve retrospectiva histórica, ao comparar os processos mundiais ocorridos nos últimos cinco séculos de nossa civilização, isto é, a partir da modernidade, é evidente o aumento da gravidade da problemática ambiental:

> 1. Entre 1501 e 1760, com base na expansão colonial européia e no crescimento do capitalismo agrário, verifica-se intensa transformação da América e dos espaços locais europeus, em função do movimento e crescimento demográficos e da degradação dos solos.
> 2. Entre 1760 e 1945, sob o efeito da industrialização e da urbanização, aparecem os primeiros sinais da extinção de espécies decorrentes da ação humana, exaustão dos recursos localizados, poluição urbana e transformação do ambiente da Oceania.
> 3. Contemporaneamente, com a "explosão" demográfica, a consolidação de um modelo industrial-consumista, o desenvolvimento tecnológico e a ocidentalização planetária, surgem os problemas globais: risco de aniquilação nuclear e bioquímica, manipulação genética, declínio da biodiversidade, poluição de todos os biomas, exaustão dos recursos naturais em escala mundial, ausência de destino adequado para a crescente quantidade de resíduos tóxicos, depleção da camada de ozônio e efeito estufa. São impactos sem fronteiras e que ocorrem em velocidade acelerada (LOUREIRO et al*,* 2003, p.21).

Esses impactos sem fronteiras e que ocorrem em velocidade acelerada, incorporam e atingem, embora de maneira desigual, todas as sociedades e ecossistemas planetários. Eles atingem distintamente as diversas nações e grupos sociais graças a seus diferenciados níveis de riqueza, educação e organização política, que puderam desenvolver uma maior ou menor capacidade de defesa aos impactos socioambientais e aos danos deles decorrentes (LIMA, 2002).

Para os segmentos populares da sociedade, esses impactos e danos se dão pela vivência imediata e intensa dessa população sobre diversos problemas ambientais que se atrelam intimamente com a produção de miséria, como é o caso de moradores de encostas, moradores de

áreas contaminadas, de trabalhadores rurais que manuseiam agrotóxicos, dos sobreviventes dos lixões, dos operários industriais sujeitos à alta insalubridade, entre outros (GUIMARÃES, 2000; LIMA, 2002; MALAGODI, 2007).

Para os grupos dominantes, há a possibilidade de amenizar esses impactos e danos que se dão pela vivência imediata de problemas ambientais atrelados com a produção de miséria. Para eles, os impactos e danos ambientais influenciam o processo de acumulação do capital, "seja pela queda da produtividade, direta ou indiretamente, pelo desvio de recursos do processo produtivo para o enfrentamento dos problemas ambientais ou pela necessidade de conquistar o mercado 'verde' "(GUIMARÃES, 2000, p.25).

As preocupações decorrentes dos impactos socioambientais e dos danos deles decorrentes identificam a chamada crise ambiental, uma crise na relação entre sociedade e natureza. Da mesma forma, a responsabilidade desigual sobre os mais variados problemas, também compõe a chamada crise ambiental, então denominada "socioambiental". Isto, não tanto pelos impactos e responsabilidades relativas a cada grupo social, mas pela origem comum da degradação humana (miséria e exclusão) e ecológica (poluição e exaustão de elementos).

Para vários autores, essa crise ambiental destrói e ameaça as bases de sustentação e sobrevivência dessa sociedade, o que reflete uma crise civilizatória de amplas dimensões (GRÜN, 2010; GUIMARÃES, 2000, 2004; LEFF, 2003; LIMA, 2002; LOUREIRO, 2007; LOUREIRO et tal, 2003; SORRENTINO, 2002).

Nas palavras de Guimarães (2000, p.24),

> a crise ambiental reflete a crise deste modelo de sociedade urbano-industrial que potencializa, dentro de sua lógica, valores individualistas, consumistas, antropocêntricos, e ainda como componente desta lógica, as relações de poder que provocam dominação e exclusão, não só nas relações sociais como também nas relações sociedade-natureza.

Na mesma direção, Grün (2010) e Leff (2003) destacam a relação da crise ambiental com outras dimensões da crise civilizatória, como a crise da cultura ocidental e a crise do pensamento ocidental: a adição "ambiental" explicita uma crise da cultura ocidental (GRÜN, 2010) - "*nossa civilização é insustentável se mantido(s) o(s) nosso(s) atual(is) sistema(s) de valores" (*GRÜN, 2010, p.22);

> essa crise [ambiental] se apresenta a nós como [...] limite do crescimento econômico e populacional; limites dos desequilíbrios ecológicos e das capacidades de sustentação da

> vida; limite da pobreza e da desigualdade social. Mas também crise do pensamento ocidental […] que abriu a via da racionalidade científica e instrumental, que produziu a modernidade como uma ordem coisificada e fragmentada, como formas de domínio e controle sobre o mundo. Por isso, a crise ambiental, é, sobretudo, uma crise de conhecimento, […] [uma] crise da razão. (LEFF, 2003, p.15-6.)

Em síntese, para esses autores, a crise ambiental é uma das consequências da crise civilizacional. O atual modelo ocidental de sociedade, o modelo urbano-industrial, para se manter, potencializa valores individualistas, consumistas e antropocêntricos. Ao potencializá-los, as consequências são a degradação humana e ecológica. Esses valores se relacionam intrinsecamente com a maneira ocidental de pensar e conhecer o mundo, que privilegia o conhecimento racional instrumental em detrimento de outras formas de conhecimento. Dessa forma, a crise ambiental e a crise da cultura e do pensamento ocidental têm a mesma origem, o atual modelo de sociedade ocidental.

Nesse contexto, surge a nomenclatura "educação ambiental". Nas palavras da educadora ambiental Isabel Carvalho (2001, p. 45), "o qualificador ambiental surge como uma nova ênfase para a educação, ganhando legitimidade dentro deste processo histórico como sinalizador da exigência de respostas educativas a este desafio contemporâneo de repensar as relações entre sociedade e natureza".

4.3 Educação Ambiental

> Uma das primeiras coisas que nos vêm à mente é que se existe uma educação que é ambiental, deve existir também uma educação *não-ambiental* [...] Ora, isto é, no mínimo muito estranho. [...] Como podemos ter uma educação não-ambiental se desde o dia do nosso nascimento até o dia de nossa morte vivemos em um ambiente? [...] Isso nos faz perceber que nossos problemas estão situados em um nível bem mais profundo e complexo do que poderíamos imaginar num primeiro momento." (GRÜN, 2010).

A Educação Ambiental (EA) é uma das dimensões do processo educacional. Ela nasce da expansão do debate da crise ambiental na sociedade e de sua incorporação pelo campo educativo.

Nesse desafio contemporâneo, a nomenclatura "educação ambiental" surgiu

historicamente no âmbito mundial na década de 1970[8] e no Brasil em meados da década de 1980[9].

A importância atribuída à EA justifica o motivo pelo qual ela vem rapidamente difundindo-se numa multiplicidade de informações, reflexões e ações promovidas por organismos internacionais, organizações governamentais e não governamentais, comunidade científica e entidades empresariais.

Apesar da crescente difusão da EA e das diversas maneiras de conceber e praticar a ação educativa neste campo, não há um nível de discussão aprofundado sobre EA (GUIMARÃES, 2000; LIMA, 2002). De acordo com Guimarães (2000), constata-se uma certa homogeneização do discurso e da compreensão sobre EA na sociedade:

> primeira constatação: nos discursos sobre Educação Ambiental não há uma clara demarcação quanto às suas diferentes concepções. De um modo geral fala-se em EA para preservar a natureza; mas preservar pra quem? Como fazer isso? Por que a natureza não está preservada? […] Segunda constatação: 'Educação Ambiental' percebida como um grande consenso e uma proposta comum, por pessoas e/ou segmentos sociais que vivenciam condições diferenciadas de vida, bem como diferentes visões de mundo. (GUIMARÃES, 2000, p.24)

É necessário que o pressuposto seja posto: existe aparente consenso na sociedade em reconhecer a gravidade dos problemas ambientais e em considerar a EA como uma das principais formas de superação desses problemas, contudo, existe certa dificuldade em perceber que as propostas para as soluções desses problemas não são consensuais. O aparente discurso "homogêneo" consiste em legitimar a EA como meio de efetivar o modelo de desenvolvimento sustentável. Contudo, nossa sociedade não é homogênea, mas extremamente conflitante (CARVALHO, 2001; GUIMARÃES, 2000; LIMA, 2002) e, como acabamos de ver na sessão anterior, as concepções de "ambiente" – e, portanto, do que sejam as questões ambientais ou socioambientais, na concepção de uns e de outros – não são homogêneas e estão em disputa constante.

É necessário ressaltar que, em relação à educação e, consequentemente, em relação à EA, há uma assimetria de relações de força que estão definindo as transformações sociais e

8 A EA ganha o *status* de "assunto oficial" como uma importante estratégia na busca da qualidade de vida na "Primeira Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente", em Estocolmo (1972).

9 A Constituição do Brasil de 1988, em seu capítulo VI, sobre o meio ambiente, institui como competência do Poder Público a necessidade de "promover a Educação Ambiental em todos os níveis de ensino e a conscientização pública para preservação do meio ambiente" (artigo 225, parágrafo 1º, inciso VI).

econômicas em curso (CARVALHO, 2001). De acordo com Carvalho (2001, p.45),

> [desta assimetria de relações de força] resultam pelo menos dois vetores de tensão que vão incidir sobre a EA: I) a complexidade e as disputas do campo ambiental, com seus múltiplos atores, interesses e concepções e II) os vícios e as virtudes das tradições educativas com as quais estas práticas se agenciam.

Esses vetores vão gerar pelo menos duas diferentes orientações que podem ser chamadas de EA conservadora / EA comportamental (comprometida com a manutenção do atual modelo de sociedade) e EA crítica / EA popular / EA transformadora (comprometida com a transformação da sociedade em direção à emancipação humana e ao equilíbrio socioambiental), cabendo a cada uma delas uma grande diversidade de correntes (SAUVÉ, 2005b).

É importante destacar que, na observação empírica, pode-se constatar que estas duas vertentes apareçam muitas vezes sobrepostas e/ou combinadas nas práticas dos educadores ambientais.

Lima (2002) ressalta que, alguns educadores orientam-se conscientemente pelos caminhos da EA, mas a maioria orienta-se pelos apelos do discurso promovidos pela ideologia dominante dentro desse campo. Guimarães (2000) acrescenta que esse discurso dominante vem se apropriando e dando um sentido que esteja de acordo com sua lógica à conceitos e categorias (participação, cidadania, pedagogia da ação, resolução de problemas locais) que estiveram muito mais próximas de uma educação crítica. Isso pode ocasionar uma dificuldade de discernimento quanto às diferenças conceituais de uma ou outra proposta, refletindo na visão de sociedade dos educadores e nas suas práticas.

Diante dessa dificuldade de discernimento conceitual, concordamos com as ideias de Guimarães (2000): é necessário qualificar as diferentes propostas de EA para desvelar a apropriação ideológica dominante e contrapô-las com realizações de práticas de EA crítica.

> "[as] diferentes concepções de educação presentes em nossa sociedade travam um embate pela hegemonia. Uma atrelada aos interesses populares de emancipação, de igualdade social e melhor qualidade de vida que se reflete em melhor qualidade ambiental [EA crítica]; outra, que assume prioritariamente os interesses do capital, da lógica do mercado, defendida por grupos dominantes [EA conservadora]. Essa última, hegemônica na constituição da sociedade contemporânea" (GUIMARÃES, 2004, p. 28).

Além de qualificar as diferentes propostas de EA, é necessário problematizar os conceitos e categorias que estiveram muito mais próximas de uma educação crítica, procurando desvelar os

diversos sentidos em que os mesmos são empregados. Ao examinar o sentido utilizado de um conceito ou categoria em uma proposta ou prática de EA, é possível identificar se a proposta e/ou prática educacional tende a uma concepção conservadora ou a uma concepção crítica.

4.3.1 Educação Ambiental Crítica

> "É pouco provável conseguir fazer uma análise abrangente da educação, do ambientalismo e da educação ambiental sem dialogar com a 'abordagem crítica'" (LOUREIRO, 2006a)

Para a EA crítica, o conceito de meio ambiente é um conceito relacional e contextual: "meio ambiente é o lugar determinado e percebido, onde os elementos sociais e naturais estão em relações dinâmicas e em interação. Essas relações implicam processos de criação cultural e tecnológica e processos sociais de transformação do meio natural e construído" (REIGOTA, 2010, p.14); "é o cadinho em que se forjam nossa identidade, nossas relações com os outros, nosso 'ser-no-mundo'" (SAUVÉ, 2005a, p.317).

Ao considerarmos que a atitude crítica começa com um sentimento de revolta em relação à injustiça e à desigualdade do nosso "ser-no-mundo", o que nos comove e nos emociona quando falamos em meio ambiente e Educação Ambiental? Essas emoções e revoltas, dialogando com uma investigação teórica, orientam um posicionamento político, individual e coletivo, em direção a construção de uma nova forma de estar e ser no mundo: é necessário indagar se esse *stato quo é* correto, como ele é possível e se é o melhor possível.

Atualmente, nosso "ser-no-mundo" vive na sociedade da informação, do consumo, da sofisticação e da banalização da palavra , da imagem e da ideologização dos discursos. Como foi dito anteriormente, há uma certa homogeneização e superficialização do discurso e da compreensão da EA na sociedade.

A EA crítica, ao apontar "para transformações radicais nas relações de produção, nas relações sociais, nas relações homem-natureza, [e] na relação do homem com sua própria subjetividade" (GUIMARÃES, 2000, p.84), deve demarcar as diferenças implícitas entre os discursos de EA e qualificar as diferentes propostas para desvelar a apropriação ideológica

dominante e contrapô-las com realizações de práticas de EA crítica.

De acordo com Lima (2002), a percepção de diferenças e contrastes inerentes à realidade individual e social possibilitam o desenvolvimento da sensibilidade e da consciência[10] humana:

> perceber diferenças entre coisas aparentemente iguais, assim como semelhanças entre coisas aparentemente diferentes são experiências fundamentais e indispensáveis para o desenvolvimento da consciência e da sensibilidade. Daí […] a necessidade do exercício da diferenciação, da comparação e do discernimento entre os fenômenos da realidade, não para negar a diversidade, mas para orientar o arbítrio individual, a formação da consciência humana, o processo de tomada de decisões e a construção da ação social dos indivíduos e grupos" (LIMA, 2002, p. 129-130).

Nessa perspectiva de perceber diferenças entre propostas educacionais aparentemente iguais, a partir da leitura de Carvalho (2001), Guimarães (2000) e Lima (2002), identificamos alguns indícios que permitem caracterizar as diferenças entre a EA conservadora e a EA crítica. Dentre as abordagens relacionadas à questão ambiental, destacamos a relação ser humano/ meio ambiente, ciência e tecnologia, valores éticos e participação política.

Quadro 3 - Características da visão conservadora e da visão crítica (relação ser humano/meio ambiente; ciência e tecnologia; valores éticos; participação política)

EA conservadora	**EA crítica**
Relação ser humano / meio ambiente	
- dicotomia ser humano – ambiente; - ser humano como destruidor do ambiente, mas capaz de usar sem destruir; - homem faz parte da natureza em sua dimensão biológica (reducionismo biológico); - lei da ação e reação entre ser humano e natureza (natureza vingativa); - o ser humano precisa proteger a natureza para sobreviver; - ser humano como "espécie homogênea", como que invisibilizando as desigualdades e as responsabilidades desiguais sobre as questões ambientais;	- complexidade da relação ser humano - ambiente; - relação historicamente determinada entre ser humano e ambiente; - ser humano como biopsicosocial, dotado de emoções; - ser humano pertence à teia de relações sociais, naturais e culturais e vive em interação; - ser humano como um grupo em conflito, com percepções, valores, interesses, sofrimento e poderes distintos sobre as formas de organização social e, conseqüentemente, sobre as questões ambientais;

10 Consciência aqui entendida no sentido proposto por Freire (1983), que implica o movimento dialético entre o desvelamento crítico da realidade e a ação social transformadora, segundo o princípio de que os seres humanos se educam reciprocamente e mediados pelo mundo.

EA conservadora	EA crítica
Ciência e Tecnologia	
- cientista/especialista como único detentor do saber; - ciência como portadora da verdade e da razão; - supremacia do poder científico sobre o popular; - solução dos problemas ambientais pela ciência e pela tecnologia; - ênfase do caráter informativo e tecnicista no processo educativo; - apenas descreve os problemas ambientais sem ser analítico em suas causas nem profundo em suas consequências; - não se questiona a apropriação dos benefícios tecnológicos por uma pequena parcela da população planetária;	- interdisciplinaridade na produção do conhecimento; - conhecimento científico como produto da prática humana, portanto, carregada de interesses e conflitos; - ciência como uma das formas de interpretação do mundo; - cultura local como conhecimento; - processo de investigação envolve rupturas e mudanças de rumo;
Valores éticos	
- arraigamento de valores antropocêntricos; - questões que envolvem conflitos não são abordadas; - Educação ambiental como processo de formação comportamental; - ênfase na responsabilidade individual na questão ambiental sem demonstrar o envolvimento do modelo de sociedade na elaboração dos problemas ambientais; - todos são igualmente responsáveis pelos problemas ambientais e pela qualidade de vida; - solução depende do querer fazer;	- questões de igualdade de acesso aos recursos naturais e distribuição desigual de riscos ambientais são discutidas - incentivo à formação de valores e atitudes direcionados pela ética e justiça ambiental; - questões controversas são apresentadas na perspectiva de vários sujeitos sociais; - construção do indivíduo a partir da alteridade e em contexto social
Participação Política	
- não percepção de diferentes concepções de Educação Ambiental atreladas a diferentes projetos de sociedade; - caráter participativo se restringindo à execução de um projeto predeterminado - valorização e priorização da atuação individual; - ênfase nos comportamentos individuais; - cidadão valorizado como consumidor; - oposição entre o social e o natural; - ênfase na preocupação economicista.	- proposta de cidadania ativa; - aponta as responsabilidades das diferentes instâncias (sociedade civil, governo, ONGs); - fortalecimento da sociedade civil; - ênfase na participação coletiva.

Fonte: (CARVALHO, 2001; GUIMARÃES, 2000; LIMA, 2002) Org. FERREIRA, T.A (2013).

Retomando a EA crítica, ressaltamos que,

> considerando o ambiente como "*complexidade do mundo*" (Leff, 2001, p. 17), não há um único método válido, mas métodos que, ao trabalharem com a perspectiva da totalidade, podem e devem dialogar entre si, reconhecendo as especificidades de cada ciência e de outros métodos [artísticos e saberes populares], num processo aberto que permita a redefinição dos objetos de cada ciência e recortes da materialidade da vida (LEFF 2003 apud LOUREIRO, 2006b, p.137).

Em síntese, uma EA que se pretenda crítica deve considerar o pensamento ambiental de modo complexo e dialético, necessariamente interdisciplinar, de múltiplos saberes e de âmbito político, almejando a construção de uma nova sociabilidade e organização social. Esse processo emancipatório visa garantir aos diferentes agentes sociais efetivas condições de participar e decidir, uma justa distribuição do que é socialmente criado (alimentos, remédios, roupas, utensílios para proteção, educação, arte, ciência, etc.) e novos modos de viver e se realizar na natureza. Isso não se dá apenas de modo racional, mas implica também uma sensibilidade, uma vinculação afetiva com valores éticos e estéticos.

4.4 Audiovisual: educação e interdisciplinariedade

Uma das marcas importante do campo educacional crítico é a sua proposta de trabalho interdisciplinar.

> A prática da interdisciplinaridade é tão diversa quanto diversos são os diagnósticos do tempo e os modelos críticos [...] Dentre os muitos desafios de compreender o momento atual, o de encontrar novas relações produtivas entre as diferentes disciplinas é talvez o mais pertinente. Para isso, investigar a riqueza do passado [...] é tão importante quanto manter os olhos abertos para as transformações do presente (NOBRE, 2008, p. 20).

Dentre as diversas possibilidades e desafios de uma abordagem interdisciplinar que esteja atenta para as transformações do presente no campo educacional, nos interessamos pela discussão entre audiovisual e educação.

Talvez, o ponto candente do voltar-se para o audiovisual é a constatação de que somos uma civilização que já nasceu percebendo o mundo audiovisualmente. Como diz a educadora Laura Coutinho (2006, p. 21), "se a produção audiovisual ainda é restrita a um número pequeno de produtores, realizadores, atores, a sua leitura é muito mais acessível, ainda que muitas vezes careça de uma visão e de uma escuta mais crítica".

Em relação à discussão entre audiovisual e educação, ao considerar a educação uma prática social ampla que se dilui em vários momentos da vida social e, portanto, não se restringe às instituições formais de ensino, é possível situar a produção audiovisual não apenas como

manifestação do tornar-se humano, mas também como elemento fomentador desse processo (LOUREIRO, 2008).

Para a perspectiva da teoria das representações sociais, as imagens e, consequentemente, os audiovisuais, são fontes de formação humana, pois estão repletos de crenças, valores, comportamentos éticos e estéticos constitutivos da vida social, trazendo de forma implícita ou explícita o "potente capital simbólico das instituições, grupos e pessoas que as produzem e divulgam" (REIGOTA, 1999, p. 93).

A partir disso, concordamos com o pesquisador e professor de cinema e educação Milton Almeida (2001, p.12):

> ver filmes, analisá-los, é a vontade de entender a nossa sociedade. [...] Uma sociedade que se educa por imagens e sons, principalmente da televisão, quase uma população inteira (ricos, médios e pobres) [...]. E também a vontade de entender o mundo pela produção artística do cinema [e do audiovisual].

A palavra "audiovisual" abrange toda obra que é produzida por meio da imagem e do som, e que tem a intenção de criar a impressão de movimento. Não importa como se captura, exibe ou transmite essas imagens e esses sons, seja pelo cinema, pelo vídeo, pela televisão, seja pela internet, seja filme de ficção, documentário, desenho animado, videoclipe, videoarte, novela; é tudo audiovisual[11].

No audiovisual, as imagens estão inseridas no grupo de imagens técnicas, isto é, imagens produzidas por aparelhos. Esses aparelhos podem "acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva […], mas não acessíveis ao olhar humano" (BENJAMIN, 1994, p. 168). Como exemplo,

> o gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervém a câmara com seus inúmeros recursos [...], suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre a experiência [...] do inconsciente ótico (*Ibidem*, p.189).

Em outras palavras, a reprodução técnica permite destacar aspectos da "realidade original", não acessíveis ao olhar humano, mas sim à câmera. Ou ainda fixar imagens por

[11] Apesar do grande leque de produtos audiovisuais, nessa pesquisa, o termo audiovisual será utilizado para designar, predominantemente, o cinema (filme) e o vídeo.

ampliação ou câmara lenta, possibilitando a captação de aspectos jamais apreendidos pela visão humana. A intervenção da câmara não só é capaz de apreender o que o olhar humano isolado não consegue alcançar, mas constrói uma "realidade" "fora do campo da percepção sensível normal". Isso possibilita o registro não apenas da ação consciente dos homens, mas de sua ação inconsciente, isto é, de tudo o que os olhos não percebem e que acontece entre o corpo humano e os objetos do mundo que o rodeiam (BENEDIKT, 2005).

Coutinho (2006) destaca que,

> constituímos-nos como pessoas por meio do que ouvimos e vemos ao longo da vida, do que lembramos e, igualmente do que esquecemos. […] Nossa memória é povoada das muitas histórias, personagens e situações que vivemos, daquelas que nos são contadas de boca em boca e […] das histórias que assistimos no cinema e na televisão (COUTINHO, 2006, p. 23).

Nesse contexto, a transmissão eletrônica de informações em imagem-som propõe novas condições de saber, novas formas de sentir e de sensibilidade, novos modos de se expressar e de sociabilidade (ALMEIDA, 2001; BENJAMIN, 1994; COUTINHO, 2006; CRUZ, 2007; FRANCO, 1997; ROIG, 1997).

Em relação às novas formas de sentir e de sensibilidade, Benjamin (1994), em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, fala de uma nova sensibilidade inaugurada com o cinema: surge uma nova percepção sensorial, que produz um fluxo de atenção/distração e sensibilização/anestesiamento.

Em relação aos modos de se expressar, a educadora Marília Franco (1997) destaca que, as novas gerações refletem os modelos culturais do seu tempo nas formas de expressão que adotam: "o hábito de receber comunicação através da TV está organizando a forma de expressão das crianças e jovens. Frases curtas, elipses[12], não linearidade na expressão do pensamento são algumas articulações expressivas que as novas gerações vêm exercitando" (FRANCO, 1997, p.32).

De acordo com Almeida (2001), essas novas condições de saber, de sentir e sensibilidade, de se expressar e de sociabilidade, proporcionadas pelo audiovisual, refletem a nova oralidade na sociedade moderna. Apesar de muitas vezes parecer o contrário, a sociedade moderna é predominantemente uma sociedade oral, distribuída confusamente entre pessoas alfabetizadas de

12Elipse: supressão de uma ou mais palavras que se subentendem no sentido da frase, sem lhe prejudicar a clareza.

tradicional cultura escrita e pessoas alfabetizadas, semi-alfabetizadas e analfabetas de tradicional cultura oral.

Almeida (2001) explica que,

> uma sociedade oral tem no ouvir incessante e no olhar exterior a fonte única de informações, valores, conhecimentos, comportamentos a serem imitados. Sons da fala ou do mundo e imagens fundem-se na construção mimética da subjetividade do homem urbano, cuja maioria lê pouco, ouve, vê e fala muito, imersa numa eterna infância da cultura" (ALMEIDA, 2001, p.27)

Em outras palavras, Almeida (2001) ressalta que, a grande maioria das pessoas está sendo educada "infantilmente" por imagens e sons, um prolongamento e um acréscimo visual das histórias faladas. Por "infância cultural", o autor acrescenta:

> [infância cultural é uma] metáfora que uso para um conjunto de estados sociais e psicológicos, tais como: interação com produtos da indústria cultural de maneira singela, repetitiva. A necessidade de sempre ver/ouvir o mesmo; absorção imediata e ingênua das novidades culturais, principalmente as de grande divulgação, e o consequente abandono quando a estimulação mercadológica diminui e a moda passa; rejeição a coisas da cultura que demandem esforço de entendimento, sensibilidade ou atenção, como filmes ou textos considerados difíceis ou complexos; insegurança e medo ante objetos da cultura que não se apresenta já legitimados e autorizados pelos produtores de opinião ou pelo mercado (ALMEIDA, 2001, p. 27-8).

Os pesquisadores sobre cinema e educação Robson Loureiro e Sandra Fonte (2003) também comentam sobre a "infância cultural", ressaltando certa padronização do juízo ético e estético dos indivíduos pelos meios de comunicação de massa. Diante disso, eles enfatizam que "a educação não pode ignorar as representações culturais que contribuem para o processo de formação das individualidades. Deve-se cada vez mais questionar e problematizar as verdades estabelecidas com base nos produtos imagéticos e [nos produtos audiovisuais]" (LOUREIRO & FONTE, 2003, p. 85).

Loureiro (2008) acrescenta que há modos diversos de discutir sobre audiovisual e educação, contudo, privilegia a análise de filme que assume o objetivo de não somente apontar os valores sociais presentes em um enredo, mas também examinar a própria forma artística em que se narra o filme e a partir do qual se promove uma determinada educação dos sentidos.

Na mesma perspectiva, de acordo com Franco (1993, 1997), o aspecto mais importante para iniciar o processo de análise crítica do audiovisual no campo educacional é compreender que cada audiovisual expressa "um ponto de vista" - o do autor. Isso é importante porque para a

maioria dos espectadores, “as imagens e os movimentos sonorizados do cinema e da televisão tem um grau forte de 'realidade'. Realidade no sentido de que aquilo que a pessoa está vendo 'é', mais do que 'parece ser'. […] Existe porque está sendo vista” (ALMEIDA, 2001, p.8-9).

Assim, é fundamental compreender que, por trás de qualquer mensagem há um criador, o qual organizou a informação segundo seu ponto de vista, recorrendo a meios expressivos e tecnológicos – formas de narrativa, fotografia, som, montagem, etc. (FRANCO, 1993). Ao entender que o audiovisual sugere um ponto de vista, o audiovisual é sempre ficção,

> [uma] ficção engendrada pela “verdade da câmera”, verdade das possibilidades técnicas da reprodução do movimento das pessoas, das coisas, da natureza. Abertura e lentes, o olho de quem opera a máquina, o olho de quem dirige quem opera, o conflito entre a vontade e as possibilidades do olho técnico para a reprodução de imagens e sons que o espectador receberá como verdade, provisória é claro, durante [...] a projeção [do audiovisual] (ALMEIDA, 2001, p. 40).

A partir disso, Franco (1997) ressalta que, além de compreender que o audiovisual sugere um ponto de vista, que possibilita discutir sobre o conteúdo e a forma de expressão,

> [o] ponto de vista [do autor] deve confrontar-se com aquele do leitor/espectador. A compreensão mais profunda do sentido da comunicação se dará exatamente na mescla, no confronto entre essas opiniões. Os parâmetros de verdade e mentira dão lugar a uma visão mais ampla, orientada por matrizes culturais, históricas, científicas, populares (FRANCO, 1997, p.34).

Diante disso, é importante destacar duas coisas: (1) o audiovisual nunca chega a uma interpretação definitiva, pois é uma obra aberta; (2) “é impossível pensarmos em formar um cidadão sem cuidar de construir uma visão histórica pela qual ele possa avaliar a herança cultural que lhe molda o pensamento e a ação” (FRANCO, 1997, p.32).

Em relação ao conceito de obra aberta, criado por Umberto Eco, toda obra de arte é aberta porque não comporta apenas uma interpretação. Para o autor, toda e qualquer obra de arte tem a abertura como característica fundamental. Além desse significado geral, o conceito de obra aberta tem também um significado mais específico. Segundo Eco (apud Guimarães, 2009), a obra aberta é aquela que estimula no intérprete uma cadeia de entendimentos e interpretações espontâneas, permitindo-lhe, por meio de inúmeras possibilidades, uma maneira própria e pessoal de entendimentos, sem estar condicionado por padrões ou normas pré-estabelecidos tradicionalmente a conduzi-lo na organização do objeto passível de fruição. Nesse sentido, na

obra aberta, "embora seja o artista que projete seu trabalho, nele imprimindo uma série de significados, é no público que eles se realizam. É nele que o universo de possibilidades […] adquire enfim um sentido" (COSTA, 2004, p.132).

Em outras palavras, pode-se dizer que, mesmo com uma tendência hegemônica de padronização do juízo ético e estético promovidos pelos meios de comunicação de massa, toda obra de arte permite mais de uma interpretação e reflexão, dependendo da pré-disposição do intérprete. Contudo, há obras de artes que procuram romper com os padrões e normas pré-estabelecidos, buscando estimular várias interpretações e reflexões.

Em relação à construção de uma visão histórica do audiovisual, destacamos que, é importante a compreensão da tensão entre a tendência hegemônica e os vários movimentos de contestação. De acordo com o pesquisador de cinema Jean-Claude Bernardet (1980, p. 130-1),

> a história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão da realidade. O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala.

Para compreendermos as disputas no campo cinematográfico, é importante destacar que, no mundo ocidental, a maneira fílmica hegemônica tem sido aquela elaborada nos estúdios cinematográficos de Hollywood. Segundo Loureiro (2008, p.141),

> os produtos da indústria cinematográfica hegemônica têm por objetivo não apenas divulgar hábitos e valores da cultura estadunidense, mas, em última instância, encobrir o processo de trabalho que envolve a produção de um filme. Os filmes dessa indústria manifestam características como: 1) apresentam-se como mais reais do que a própria realidade, mas, contraditoriamente, lançam mão de uma realidade ficcional na qual o *happy end* é fundamental; 2) aparecem como um mecanismo fiel de reprodução do mundo sensível; 3) fazem de tudo para igualar o fenômeno que aparece na tela ao mundo real propriamente dito e, desta forma, contribuem para a manutenção do conformismo do espectador.

Almeida (2001) acrescenta que, a construção fílmica hegemônica tem

> cenas agitadas, muito som, o bem e o mal nitidamente separados e em conflitos simplificados, muita violência e pouco espaço para a ternura e a bondade que, quando aparecem, surgem como prêmio ou recompensa ao conformismo social e político. Por mais fantásticos ou carregados de efeitos técnicos, [esses] filmes [...] exibem boa parte da realidade [...] da sociedade do capitalismo moderno, de mercado: os seres são movidos por ressentimentos e culpas deslocadas, por cálculo e sordidez, ausência de solidariedade, somente relações de interesse imediato, enfim, a violência do mercado

> livre, controlado por potências misteriosas, que surgem e desaparecem inexplicavelmente, ambição e competição gratificadas pelo aniquilamento do outro.

Apesar dessa tendência hegemônica, isso não aconteceu e não acontece sem oposição. Na história do cinema, há vários movimentos e tendências de contestação, que trouxeram significativas contribuições para a linguagem cinematográfica como meio de expressão, tais como o *Neo-realismo* italiano, a *Nouvelle Vague* francesa, o *Free Cinema* inglês, o *Novo Cinema* alemão, o *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal* brasileiro, dentre outros[13]. Conhecer esses movimentos, além de ampliar o repertório cinematográfico, é uma maneira de entender a atual crise civilizacional pela produção artística cinematográfica, investigando as possíveis brechas para uma nova forma de saber, de sentir e sensibilidade, de se expressar e de sociabilidade.

Em síntese, essa discussão entre audiovisual e educação abordou o audiovisual "comercial", produzido dentro de um projeto artístico, cultural e de mercado. Ao comentarmos que o audiovisual propicia novas relações do homem consigo mesmo e com o meio que o rodeia, ressaltamos uma abordagem educacional que tenha por objetivo analisar o conteúdo, a forma de expressão e apresentar a tensão entre a produção audiovisual dominante e as produções "alternativas".

A seguir, apresentaremos uma breve discussão sobre o audiovisual educativo e o potencial educador do audiovisual. Dentre os audiovisuais, nos interessamos pela discussão entre audiovisual "comercial" e o potencial educador dos mesmos, contudo, consideramos importante uma breve apresentação histórica do audiovisual educativo, pois esse está relacionado predominantemente com a concepção hegemônica de educação.

4.4.1 Audiovisual educativo

Desde o surgimento do cinema, constata-se a discussão entre cinema e educação, seja no contexto da educação formal ou informal.

De acordo com Franco (1993), as duas primeiras décadas do século XX abrigaram uma pequena revolução cultural, que foi o progresso do cinema. Além das conquistas da técnica e da

[13] Para uma introdução à historiografia do cinema e outros tópicos, sugerimos o livro *O que é cinema?*, de Jean-Claude Bernardet, 1980.

linguagem, os filmes conseguiam fascinar e dialogar com pessoas de todos os níveis sociais, culturais, econômicos, e, ainda, sem discriminação de idade. Com isso, acreditava-se que, de algum modo, os filmes podiam interferir na educação das massas, fora do ambiente escolar.

Nesse contexto, pedagogos, educadores e entidades religiosas, acreditando no poder formador das imagens, saíram em busca de fórmulas que amenizassem possíveis efeitos negativos, fruto do contato frequente de crianças e jovens com essa nova forma de lazer. Eles acreditavam que a maioria das comédias, dramas e filmes policiais provocavam "risos" e "arranhões" na moral (FRANCO, 1993; MORETTIN, 1995, GALVÃO, 2004). Assim, constrói-se uma pedagogia do cinema com tendências à censura prévia da produção comercial e à construção de um universo paralelo – a cinematografia educativa.

No Brasil, apesar das discussões entre cinema e educação datarem desde 1910, o uso do cinema para fins educativos começa a ganhar destaque em 1928, com o decreto assinado por Fernando Azevedo, diretor da Instrução Pública do Distrito Federal, de 1926 a 1930.

Em relação a esse decreto, o cinema regulamentado é um instrumento que auxilia o professor, sem substituí-lo; que pode ser utilizado para ilustrar a explicação e mostrar aquilo que está fora da vista (por estar distante no espaço e no tempo ou pelo tamanho: pequeno ou grande demais)[14]. Além disso, ao sugerir o uso desses filmes em cursos noturnos, observa-se uma estratégia para a educação popular, visto que os filmes eram capazes de atrair a atenção das pessoas menos familiarizadas com a escrita e a leitura (BRUZZO, 2004).

A partir do decreto, a iniciativa mais importante e abrangente para concretizar a cinematografia educativa foi à criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em janeiro de 1937.

Esse instituto nasceu de um projeto articulado no governo de Getúlio Vargas, que valorizou o cinema no processo de ensino, divulgação científica e propaganda dos propósitos políticos e ideológicos do Estado. Assim, o incentivo ao cinema educativo não esteve escorado

[14] Para exemplificar, segue um trecho do prefácio do livro *Cinema contra cinema*: "certamente, o cinema não é, na escola, um fim, mas um meio [...] Quanto aos recursos que oferece, no seu aspecto instrutivo, [...] o cinema nos transporta às mais longínquas distâncias, e nos dá a conhecer homens, costumes, habitações, processos de trabalho, flora e fauna de todas as regiões do globo. Faz-se, desse modo, o mais preciso auxiliar do ensino da geografia. Volta às páginas do tempo, e pode apresentar-nos, sob forma intuitiva e, não raro salientando o aspecto verdadeiramente humano dos episódios, a vida de outras épocas. Com isso, fornece elementos para a [...] compreensão histórica. Permite fazer desenrolar aos nossos olhos maravilhados, passo a passo, com a velocidade que se desejar, fenômenos ultra-rápidos, impossíveis de serem observados diretamente em todas as suas fases; como pode, também, abreviar, em minutos, fenômenos que se passaram lentamente, como a germinação de uma semente e a transformação da flor em fruto." (FILHO, 1931, In: ALMEIDA, 1931 apud GALVÃO, 2004).

apenas na tentativa de levar a educação aos lugares mais remotos do país, mas também, em consonância com o que ocorria naquele momento em muitos países da Europa, no estabelecimento de um veículo de comunicação a serviço do Estado e de seus propósitos políticos e ideológicos. (GALVÃO, 2004).

No período de existência do instituto (1937 – 1966), o INCE produziu 407 documentários entre curtas e médias, dos quais a direção de 357 é atribuída ao cineasta Humberto Mauro. Esses filmes abrangiam uma variedade de temas voltados para diversas áreas do conhecimento científico, técnico e artístico: Medicina, Biologia, Botânica, Física, Química, Astronomia, Tecnologia, Antropologia, História, Geografia, Ciências Sociais, Literatura, Educação, Música, Teatro. Além disso, os filmes revelavam o desejo de criar uma nova imagem do país, valorizando elementos nacionais, como a bandeira nacional, os registros da fauna e da flora e aspectos da cultura popular. (GALVÃO, 2004).

O cinema educativo reconheceu no documentário seu parceiro para a aproximação da realidade, sendo o mesmo considerado adequado a diferentes áreas do conhecimento e entendido por pessoas letradas e analfabetas (MORETTIN, 1995; BRUZZO, 2004).

Esses filmes educativos, em relação à história do documentário[15], seguem predominantemente a estrutura do tipo clássico (modo expositivo), onde a voz over informativa e clara está sobreposta às imagens, passando toda a informação, sem nunca vermos o rosto de quem fala (RAMOS, 2008).

Nas palavras do pesquisador e professor de cinema Bill Nichols (2012, p. 144),

> o modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem-embasado. O comentário com voz-over parece literalmente "acima" da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional, como [...] dos repórteres de noticiários, empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. [...] Esse modo também propicia uma economia de análise, já que as informações podem ser feitas, de maneira sucinta e precisa, em palavras. O documentário expositivo é o modo ideal para transmitir informações. [...] Nesse caso, o filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento.

Ao dar-se um salto na historiografia do filme educativo, observa-se que, atualmente, ainda é predominante essa estrutura clássica. De acordo com pesquisador e professor de educação

[15] Para uma breve introdução à historiografia do documentário no Brasil, sugerimos o artigo *Documentário e ficção, revendo uma história*, de Guiomar Ramos, 2008.

audiovisual Luiz Gomes (2008), podemos observar que, a maioria dos vídeos educativos ainda adotam um discurso professoral, autoritário e verticalizado, reproduzindo, em muitos casos, a comunicação tradicional entre professor e aluno, na qual a relação pedagógica consiste em explicar o mundo a alguém que não sabe, referenciado pelo saber constituído.

Uma das críticas mais frequentes em relação ao vídeo educativo, tem sido não serem exploradas as possibilidades da linguagem audiovisual, reduzindo-a a suporte e veículo de exposição professoral, no sentido de "simples" transmissão de informações (GOMES, 2008). Apesar disso, como observa a pesquisadora e professora em comunicação audiovisual Vânia Carneiro (2002 apud Gomes, 2008), há vídeos educativos com outros formatos, que utilizam dramatizações, narrativas ficcionais, fantasia e humor, num ritmo ágil e dinâmico. Para a autora, é necessário que os vídeos educativos combinem as finalidades educacionais com um discurso que se aproxime do entretenimento, sem ser banal e sem simplesmente repetir fórmulas da televisão.

Diante do que foi apresentado, embora o vídeo educativo possa ter outros formatos, não temos o interesse, no momento, de investigar as possibilidades do potencial educador desses materiais, no sentido de uma educação crítica, emancipatória e transformadora. Como foi dito anterior, nosso interesse é o potencial educador dos filmes e vídeos "comerciais".

4.4.2 Potencial educador dos audiovisuais "comerciais"

> Quando se produz um filme não se pergunta se o espectador está em algum estágio de operações mentais, em que método foi alfabetizado, em que série da escola está, ou se vai aplicá-lo em alguma atividade escolar. O filme é produzido dentro de um projeto artístico, cultural e de mercado – um objeto da cultura para ser consumido dentro da liberdade maior ou menor do mercado.
>
> (ALMEIDA, 2001)

Para essa pesquisa, quando falamos em potencial educador do filme e do vídeo, estamos instigados no potencial do mesmo para uma educação crítica, emancipatória e transformadora, seja no âmbito formal, não-formal ou informal[16].

[16] As concepções de educação não-formal e informal não são consensuais. Nessa pesquisa, a partir das contribuições

Nessa perspectiva, de acordo com o educador ambiental Sandro Tonso (2008, p.7), os momentos de aprendizado podem ser caracterizados, basicamente, por três dimensões:

> - quando aumentamos as informações sobre algo, sobre alguém ou sobre um processo ou relação, isto é, quando ganhamos ou construímos um conteúdo que aumenta nosso conhecimento;
> - quando realizamos uma nova compreensão sobre um processo técnico ou social, ou seja, quando descobrimos ou construímos novas relações entre os elementos que caracterizam ou constituem nosso mundo, independente de aumentarmos nossa quantidade de informações e,
> - quando reconhecemos nossas sensações e sentimentos a respeito de alguém, de alguma coisa ou de uma situação, ou seja, quando nos deixamos *afetar*, quando nos sensibilizamos e somos capazes de nos apropriar deste sentimento, possivelmente, canalizando-o numa atitude.

Estas três dimensões inter-relacionadas dialogam com a ideia de reflexão apresentada por Tonso (2004, p.5):

> ao invés de pensar somente na acepção da palavra reflexão como a de "meditar, pensar demoradamente" (HOUAISS eletrônico), podemos imaginar que a Modernidade Reflexiva diga respeito, também, a uma Sociedade que se reflete (como que num espelho) e se vê, reconhece suas belezas e feiúras e inicia a construção de sua própria identidade (sempre individual e coletiva) ou, ainda, no ato de dobrar-se (fletir) sobre si próprio, "concentração do espírito sobre si próprio, suas representações, ideias, sentimentos" (HOUAISS eletrônico).

Uma situação que provoque reflexão não consiste apenas em transmitir conhecimentos, mas uma situação na qual nos colocamos, de modo individual ou coletivo, com a intenção (mas, às vezes, acontece inconscientemente) de melhorar o modo como nos relacionamos com o mundo (inclusive com nosso mundo interior) (TONSO, 2007), e para isso, inter-relacionamos "sentimentos", "afetos", "sensações" e "conhecimentos", procurando nos posicionar a partir e diante deles.

---

do livro *Palavras-chaves em educação não-formal*, adotamos as seguintes definições: "por educação formal entende-se o tipo de educação organizada com uma determinada sequência (prévia) e proporcionada pelas escolas, enquanto que a designação não-formal, embora obedeça a uma estrutura e a uma organização (mesmo que não seja essa a finalidade), diverge ainda da educação formal no que respeita a não-fixação de tempos e locais e a flexibilidade na adaptação dos conteúdos de aprendizagem a cada grupo concreto". A estes aspectos incorpora um diferencial: a preocupação com a mudança ou transformação social por buscarem projetos de desenvolvimento. O foco de seu argumento são os movimentos sociais, as ações políticas militantes. [...] Entende-se que educação informal é toda gama de aprendizagens que realizamos (tanto no papel de ensinantes como de aprendizes), e que acontece sem que haja um planejamento específico e, muitas vezes, sem que nos demos conta (Trilla, 1996). Acontece ao longo da vida, constitui um processo permanente e contínuo e não previamente organizado (Afonso, 1989) (PARK, FERNANDES apud FILHO, 2007).

Em relação ao potencial educador do filme e do vídeo, dialogamos essas ideias de Tonso (2004, 2008) com as ideias do pesquisador e professor de cinema Ismail Xavier (2008, p.15);

> para mim, o cinema que "educa" é o cinema que faz pensar, não só o cinema, mas as mais variadas experiências e questões que coloca em foco. Ou seja, a questão não é "passar conteúdos", mas provocar a reflexão, questionar o que, sendo um constructo que tem história, é tomado como natureza, dado inquestionável.

Pode-se dizer que, o filme e o vídeo que educam são aqueles que provocam uma reflexão (sentir, pensar, posicionar-se) tanto em relação à maneira que representamos o mundo quanto em relação às formas de expressão cinematográfica.

Como dissemos anteriormente, todo e qualquer audiovisual pode propiciar uma reflexão, dependendo da pré-disposição do espectador, sendo que, isso tem a ver com todas as dimensões da formação pessoal e com a inserção social. Contudo, para além disso, nosso interesse, no momento, está no potencial educador (reflexivo) dos audiovisuais que, de alguma maneira, estimulem e/ou provoquem uma nova forma de saber, de sentir e de sensibilidade, de se expressar e de sociabilidade. Nas palavras de Xavier (2008, p. 17):

> para mim, o que vale – estética, cultural e politicamente – é a relação com a imagem (e a narrativa) que não compõe de imediato a certeza sobre este "do que se trata" e lança o desafio para explorar terrenos não-codificados da experiência. Tanto melhor se o próprio filme se estrutura para impedir o conforto de reconhecimento do mesmo, de confirmação do que se supõe saber.

A partir das palavras de Tonso (2004, 2008) e Xavier (2008), enfatizamos que, consideramos potencialmente educador os audiovisuais que procuram romper com os padrões estéticos, culturais e políticos pré-estabelecidos, utilizando os elementos da linguagem cinematográfica para estimular/provocar interpretações e reflexões que diferem daquelas suscitadas apenas pelas palavras. Além de romper com padrões e normas, esses filmes estimulam

> "parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, [...] suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que se acontece, [...], escutar aos outros, cultivar a arte do encontro" (BONDÍA, 2002, p.24).

Ao citarmos esse trecho do educador Jorge Larrosa Bondía, ressaltamos nosso interesse em pensar a educação a partir do par experiência/sentido, considerando que, as ideias do autor

sobre “experiência” e “saber da experiência” dialogam com o potencial educador do filme.

Para o autor, nossa sociedade é caracterizada por uma pobreza de experiências: “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (BONDÍA, 2002, p. 21).

É importante destacar que, ainda segundo Bondía (2002), “quase nada nos acontece” porque o atual modelo de sociedade é caracterizado pelo excesso de informação, pelo excesso de opinião, pela falta de tempo e pelo excesso de trabalho. Essas quatro características “movimentam” nossa sociedade, propiciando que muitas coisas aconteçam ao mesmo tempo: somos sujeitos informados, damos nossa opinião pautada nas informações, recebermos estímulos fugazes e instantâneos, imediatamente substituído por outro estímulo ou por outra excitação igualmente fugaz e efêmera, mas “quase nada nos toca” porque não temos tempo de conectar significativamente a imensa quantidade de informações e estímulos.

A possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, já citado anteriormente,

> “requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que se acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço” (BONDÍA, 2002, p.24).

Quando algo nos acontece ou nos toca, damos sentido ao que somos e ao que nos acontece. Desse modo,

> “o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência” (BONDÍA, 2002, p.27).

Além de pensarmos a educação a partir do par experiência/sentido, procuramos dialogamos esse olhar com um olhar a partir do par política/crítica. Ao pensarmos a educação a partir do par política/crítica, consideramos que, o conceito de sociologia das ausências, de Boaventura de Souza Santos, apresentado na fundamentação teórico-metodológica dessa pesquisa, contribui para investigar o potencial educador do filme sem apresentar uma

metodologia pronta e acabada. Ao fazer ver os obstáculos da emancipação (monocultura do saber e do rigor do saber; do tempo linear; da naturalização das diferenças; da escala universal e global; dos critérios de produtividade capitalista) ou expressarem os germes para a sua superação (ecologias dos saberes; das temporalidades; dos reconhecimentos; das trans-escalas; de produtividade), isso contribui com uma (re)educação dos sentidos, com um convite para um olhar complexo, para apresentar as desigualdades e a diversidade nas posições, para instigar questionamentos ao invés de dar respostas.

Em síntese, consideramos potencialmente educador, para uma perspectiva emancipatória, comprometida com a transformação do atual modelo de sociedade, os audiovisuais que procuram romper com os padrões e normas estéticas, culturais e políticas, problematizando as representações dominantes e explicitando os conflitos.

5. REFLEXÕES SOBRE CINEMA AMBIENTAL

O termo cinema ambiental é um termo recente, criado nas últimas décadas com o surgimento dos festivais de cinema ambiental, na década de 1980.

Esse termo, embora tenha surgido para designar a simples veiculação das questões ambientais em festivais de cinema ambiental, atualmente suscita interesses diversos e mais complexos, atinentes a vários grupos, como empresas produtoras, realizadores de cinema, educadores, militantes de movimentos ambientalistas e a mídia interessada em temas de evidência (GUIDO & BRUZZO, 2011).

Com essa diversidade, "cinema ambiental" é utilizado tanto para designar filmes e vídeos selecionados e premiados em festivais de cinema ambiental quanto para designar filmes utilizados por educadores em atividades de EA e vídeos utilizados como veículo de divulgação de projetos ambientais institucionais e ações ambientalistas.

Diante disso, serão apresentadas algumas concepções de cinema ambiental. Essas concepções serão discutidas, tendo em vista a diversidade de concepções de meio ambiente e de questão ambiental / problema ambiental, as maneiras diversas que o cinema dispõe para abordar uma temática (explícita, proposital, incidental, etc.) e as diversas possibilidades de utilizar os elementos da linguagem cinematográfica (enquadramento, planos, movimentos de câmera, montagem, etc.) na construção do filme.

5. 1 Concepções de cinema ambiental

A partir da definição genérica de cinema ambiental (todo filme e vídeo que permita uma leitura ambiental), essa pesquisa investigou como essa "leitura ambiental", por meio do filme e do vídeo, é compreendida por alguns autores.

De acordo com Beto Leão (2001, p.7), jornalista, historiador, diretor e autor do livro *Cinema Ambiental no Brasil: uma primeira abordagem,*[17] o cinema ambiental "não se restringe a

[17] O FICA, na sua terceira edição, constatou uma lacuna bibliográfica em relação a filmes e vídeos com temática ambiental no Brasil. Dessa constatação, surgiu o projeto de realização do livro *Cinema Ambiental no Brasil: uma primeira abordagem.*

filmes ecologicamente engajados, mas a todos aqueles que tratam de temas que permitem uma leitura ambiental [...], destacando filmes que tratem de questões que envolvem a sobrevivência da humanidade e dos seres vivos no planeta".

A partir dessa definição, observamos que: (1) há uma definição de cinema ambiental como filmes ecologicamente engajados; (2) Leão considera os filmes ecologicamente engajados como cinema ambiental, mas amplia a definição para todos os temas que permitam uma leitura ambiental; e (3) dentre os que permitem uma leitura ambiental, Leão destaca os filmes que envolvem questões sobre a sobrevivência da humanidade e dos seres vivos.

Ao lermos o livro de Leão, compreendemos que, para o autor, cinema ambiental como filmes ecologicamente engajados são os filmes de denúncia, contudo, cinema ambiental também são os filmes que descrevem ou que estão ambientados em paisagens mais naturais:

> o cinema e o vídeo são instrumentos fundamentais para a conscientização dos povos, seja mostrando as belezas naturais do Brasil, seja através de denúncias sobre a destruição das florestas, a poluição dos rios e do ar, as dificuldades dos índios, dos seringueiros, dos nordestinos e de todos os habitantes do campo e da cidade nas suas lutas particulares pela sobrevivência em seu habitat (LEÃO, 2001, p.10).

Nessa perspectiva, Leão considera que o primeiro filme rodado no Brasil, *Entrada do Porto do Rio de Janeiro com Vistas da Baía de Guanabara*[18] (1898), de Afonso Segretto, é o filme precursor do cinema ambiental brasileiro pelo valor histórico do registro da natureza.

É interessante ressaltar que, Leão (2001) afirma não ter a pretensão de analisar esteticamente os filmes e vídeos. O objetivo principal é sistematizar o maior número possível de dados sobre cinema e meio ambiente, e para isso, ele pretende

> oferecer uma visão linear, cronológica e factual da história do Cinema Ambiental no Brasil, desde a produção de documentários "naturais" no tempo do cinema mudo, passando pelo documentário sonoro e criação do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), […] até desembocar na atual produção de cunho ambiental, seja ela documental ou ficcional (LEÃO, 2001, p.7).

A partir dessa pretensão, os capítulos são organizados em paisagens brasileiras (Mata Atlântica, Amazônia, Caatinga, Cerrado e Pantanal Matogrossense), e o autor divide a história do

[18] Afonso Segreto, a bordo do Navio Brésil, registrou a bela paisagem da Baía de Guanabara: "rodou do convés um travelling lento, imitando o movimento do navio chegando ao cais, com uma silhueta do Rio de Janeiro sendo vista ao amanhecer num plano aberto a partir da entrada da baía" (LEÃO, 2001, p.14).

cinema ambiental brasileiro em três grandes períodos: dos primeiros filmes nacionais até começo da década de 1930 (abordagem centrada nas belezas naturais e nas florestas virgens), da década de 1930 até a década de 1950 (abordagem centrada nos exotismos das regiões e na exaltação do progresso urbano) e a partir da década de 1960, com o cinema socioambiental/ cinema ecologicamente engajado (abordagem em tom de denúncia, centrada em questões que envolvem a sobrevivência do homem em seu habitat). Nesse contexto, segundo Leão, os documentários cinemanovistas *Arraial do Cabo*[19] (1959), de Paulo César Sacareni e Mario Carneiro, e *Aruanda*[20] (1960), de Linduarte Noronha, dividem o marco do cinema socioambiental no Brasil.

O pesquisador e professor de cinema Jean-Claude Bernardet, em entrevista realizada por Leão, não considera os filmes do primeiro período como filmes ambientais. Esses filmes são documentários descritivos que apenas enaltecem a grandiosidade e as belezas naturais do Brasil, sendo que, para o autor, os filmes ambientais seriam somente aqueles que ele classifica como ecologicamente engajados. Nas palavras de Bernardet (apud Leão, 2001, p.12), cinema ambiental são "filmes com caráter de denúncia e filmes que despertem a consciência do público para o problema ecológico".

Para Bernardet, diferente de Leão, os filmes do Cinema Novo não são considerados como filmes ecologicamente engajados, no sentido de terem, para ele, uma preocupação consciente com a questão ambiental, contudo, ele faz uma ressalva em relação aos filmes cinemanovistas:

> conquanto que você leve em conta que havia a utopia de uma sociedade justa, em que toda a população pudesse ter acesso aos bens de consumo, principalmente no combate à fome, os filmes cinemanovistas podem fazer parte do conceito de cinema ambiental, se você quiser, mas não havia nesses filmes uma preocupação específica em relação a lixo, em relação à preservação da natureza, dos mananciais, etc (BERNARDET, apud LEÃO, 2001, p.13).

Compreendemos que, para Bernardet, os filmes cinemanovistas permitem uma leitura ambiental, mas os filmes considerados por ele, como ecologicamente engajados, estariam

[19] Sinopse do filme *Arraial do Cabo*: O documentário mostra as transformações e as inferências nas formas primitivas de vida de pescadores do vilarejo de Arraial do Cabo, litoral do Estado do Rio de Janeiro. A Fábrica Nacional de Álcalis, que se instalou no local, causa a morte de peixes, o que faz com que muitos integrantes da comunidade partam em busca de trabalho. Os modos tradicionais de produção se chocam com os problemas da industrialização (PROGRAMADORABRASIL, s/d).

[20] Sinopse do filme *Aruanda*: A história de um quilombo, formado em meados do século XIX, por escravos libertos no sertão da Paraíba. O filme, da mesma época da inauguração de Brasília, mostra uma pequena população, isolada das instituições do país, presa a um ciclo econômico trágico e sem perspectivas, variando do plantio de algodão à cerâmica primitiva (PROGRAMADORABRASIL, s/d).

relacionados mais diretamente com a preservação da natureza e com a resolução de problemas da mesma, entendida como "recurso natural". Por isso, o documentário *Apelo* (1961), de Trigueirinho Neto, é considerado como marco inaugural do cinema ambiental no Brasil.

> Apelo, fita de curta metragem […], é um documentário que nos parece novo no panorama paulista, pela sua expressão e pelo fato de não se limitar a descrever, mas de ser também uma tomada de posição. […] Apelo trata da vegetação no Brasil: a pobreza vegetal é mais frequentemente oriunda da pobreza do solo que da falta de água, e um reflorestamento cientificamente orientado permitiria obter resultados satisfatórios. Os indígenas, ignorantes, sem guias, empregando métodos primitivos, desflorestamento e queimadas, procuram uma riqueza momentânea, que empobrece a terra. Trigueirinho Neto não se limitou a ilustrar este ponto de vista, [ele] assumiu responsabilidades levando o problema ao público, e provocando o espectador de tal forma que ele não pudesse ficar indiferente ao que lhe era mostrado" (BERNARDET, 1961 apud LEÃO, 2001, p.11).

A partir do comentário de Bernardet, consideramos que, o documentário *Apelo* é considerado por ele como um filme ecologicamente engajado por que (mesmo que não concordemos com suas propostas): descreve um problema ambiental (pobreza da vegetação pela pobreza do solo), faz a denúncia dos culpados (índios que empregam métodos primitivos que empobrecem o solo) e aponta uma solução (reflorestamento cientificamente orientado).

Diante do que foi exposto até aqui, observamos que, tanto a concepção de cinema ambiental quanto a concepção de filme ecologicamente engajado não são consensuais. Consideramos pertinente, antes de apresentarmos as definições de outros três autores, sintetizarmos as semelhanças e as diferenças entre as concepções apresentadas por Leão e Bernardet. Essa síntese é importante porque as demais definições dialogam com as concepções já apresentadas, sendo que essas, de certa maneira, sintetizam as três concepções de meio ambiente (naturalista, antropocêntrica e abrangente) identificadas por Reigota[21] (2009, 2010), concepções que estão em disputa em nossa sociedade.

Em relação ao cinema ambiental, constatamos primeiramente que: todo filme considerado como ecologicamente engajado é considerado também um filme ambiental. Além disso, há uma discussão se os filmes ambientais são apenas os ecologicamente engajados (Bernardet) ou se são esses e os ecologicamente não engajados (Leão), entendidos como filmes que apenas descrevem ou são ambientados em paisagens "mais naturais" (concepção naturalista).

[21] No Capítulo 4 - Bases Conceituais, tópico Concepções de Meio Ambiente, foram apresentadas as concepções de meio ambiente identificadas por Reigota (2009, 2010), (ver página 31).

Em relação aos filmes ecologicamente engajados, constatamos que, são todos os filmes que têm um caráter de denúncia, contudo, essa denúncia pode ser realizada tanto dialogando com a concepção antropocêntrica quanto com a concepção mais abrangente e complexa de meio ambiente. Em Bernardet, o entendimento de "denúncia" dialoga com a concepção antropocêntrica, de modo que os problemas ambientais estão relacionados com a destruição da natureza, sendo necessária à resolução dos problemas e a preservação da mesma, por ser considerada sinônimo de recursos indispensáveis para a humanidade. Em Leão, o entendimento de "denúncia" dialoga tanto com a concepção antropocêntrica quanto com a concepção abrangente, sendo que, nessa última, os problemas ambientais estão relacionados com a degradação humana (miséria e exclusão) e da natureza.

Realizada a síntese, continuaremos com mais algumas definições de cinema ambiental.

O cineasta Eduardo Coutinho, em entrevista realizada por Leão, não procura estabelecer um marco para o cinema ambiental no Brasil, apenas relativiza se seus filmes são filmes ambientais. Ele não considera que seus filmes tenham uma preocupação consciente com a questão ambiental, mas ressalva que, alguns de seus filmes permitem uma leitura ambiental, no sentido de abordar o ser humano e suas relações intrínsecas com o meio em que vivem:

> acredito que meus filmes não estejam diretamente ligados à temática ambiental. Acho que os dois que mais se aproximam são *Boca do Lixo*[22] e *Tietê – um rio pede socorro*, que é um episódio de uma série dirigida por Washington Novaes para a TV Manchete. Mas se formos considerar a questão ambiental de forma mais ampla como você propõe, acredito que eles têm essa preocupação de inserir o homem no meio em que ele vive, o meio ambiente aqui sendo entendido como humano social em combinação com o meio natural (COUTINHO, apud LEÃO, 2001, p.75).

Coutinho compreende o cinema ambiental como Bernardet. Embora os autores tendam a privilegiar o cinema ambiental como ecologicamente engajado na perspectiva antropocêntrica de meio ambiente, as ressalvas abrem brechas para uma compreensão mais ampla e complexa da questão ambiental/problema ambiental.

Em outras palavras, para os autores, a concepção de cinema ambiental é fundamentada pela concepção antropocêntrica, uma das concepções hegemônicas de meio ambiente. As

[22] Sinopse: Em São Gonçalo, Rio de Janeiro, num ponto de escoamento de lixo, pessoas selecionam objetos e comida para reaproveitamento e venda. Em *Boca do Lixo*, Eduardo Coutinho registra depoimentos de catadores de lixo, que revelam seus desejos e refletem sobre os porquês de suas condições de vida. (http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_secao=11&id_noticia=185068).

ressalvas, que dialogam com a concepção abrangente, englobando o ser humano e suas mais diversas relações com o meio em que vivem, somente são consideradas por eles como cinema ambiental, se o olhar individual do espectador quiser dialogar com essa concepção mais ampla e complexa.

O artista visual e educador ambiental Claudio Azevedo (2010), em sua dissertação *Oficina de Ação Cultural e Produção Cultural*, considera que os filmes ambientais são todos os filmes que discutem e problematizam as questões ambientais, apontando para uma solução:

> podemos considerar *Dersu Uzala*[23] um filme ambiental. Assim como vídeos, sites e programas de TV que, em seus conteúdos, abordam questões ambientais, discutem e problematizam temas ambientais, apontando algumas soluções para os conflitos (AZEVEDO, 2010, p.21).

A partir dessa afirmação, Azevedo (2010) não deixa claro o que compreende por questões ambientais, destacando apenas que esses filmes devem discutir, problematizar e apontar soluções. Ao citar o filme *Dersu Uzala* (1975), do diretor japonês Akira Kurosawa, como filme ambiental, isso possibilita algumas pistas do que ele compreende por questões ambientais.

De acordo com Azevedo (2010), o filme *Dersu Uzala* exemplifica um comportamento de respeito e cuidado com o ambiente, de modo que "as relações ecológicas estão imbricadas na narrativa, nos diálogos e nas relações sociais, nos pensamentos de Dersu e do Capitão e nas relações destes com a floresta, a fauna e a flora" (AZEVEDO, 2010, p.21).

Essa relação de respeito e cuidado dialoga com a concepção abrangente de meio ambiente, evidenciando uma relação de pertencimento, conhecimento e solidariedade do personagem Dersu Uzala com o ambiente em que vive.

O pesquisador e professor de cinema Ismail Xavier (2006), em seu artigo *O Caso do Cinema Ambiental*, não procura estabelecer um marco para o cinema ambiental no Brasil, apenas considera que, os filmes ambientais são "[...] filmes com caráter de denúncia e filmes que buscam mostrar as complexas variáveis que envolvem a questão ambiental" (XAVIER, 2006, p. 11).

A partir dessa definição, consideramos que, para Xavier (2006), os filmes que descrevem

[23] Sinopse: O Capitão Vladimir Arseiniev é enviado pelo governo soviético para explorar e reconhecer as montanhas da Mongólia, juntamente com uma pequena tropa. Em meio a expedição, eles encontram Dersu Uzala, um caçador que vive apenas nas florestas. Percebendo que Dersu conhece bastante o local, o que pode facilitar o trabalho, o capitão lhe oferece que acompanhe a tropa até o término da missão. É o início de uma forte amizade entre o capitão e Dersu, que aos poucos demonstra suas habilidades. (http://cinebelasartesnanet.blogspot.com.br/2012/05/dersu-uzala-1975-akira-kurosawa.html)

as paisagens naturais não são filmes ambientais. A partir do trecho acima, inferimos apenas que, cinema ambiental são filmes com caráter de denúncia e filmes que buscam mostrar as complexas variáveis que envolvem a questão ambiental.

Em relação ao caráter de denúncia, como foi visto anteriormente, a compreensão de denúncia pode concordar com o posicionamento de Bernardet e Coutinho e/ou concordar com a perspectiva socioambiental, apresentada por Leão.

Em relação "as complexas variáveis que envolvem a questão ambiental", apesar de Xavier (2006) não descrever o que compreende por essas "complexas variáveis", consideramos que, essa afirmação tende a uma concepção abrangente de meio ambiente. Essa tendência também pode ser observada no seguinte trecho:

> eu penso que esse tipo de recorte temático tende a privilegiar um discurso que, de imediato, produza efeitos. Sendo que, às vezes, é mais interessante você prestar atenção a filmes que, embora de imediato sejam mais sutis ou mais mediados na forma de estar colocando em pauta um tema, mas que ao longo do tempo se enriquecem, eles vão entrando na sua experiência mais e mais. (XAVIER, 2006, p. 13)

A partir desses dois trechos, consideramos que, Xavier (2006) tende a uma concepção abrangente por comentar a tendência de um discurso ambiental que produza efeitos imediatos em relação à temática (discurso hegemônico) e, diante isso, propor outro olhar.

Esse discurso de "efeito imediato" dialoga com o que denominamos anteriormente por discurso hegemônico, que procura apenas denunciar a destruição da natureza, sensibilizar o público em relação a esses problemas e/ou mostrar soluções para os mesmos.

A proposta de outro olhar para a temática ambiental, que Xavier (2006) denomina de "filmes mais sutis", consiste em expressar pelas mais diversas formas cinematográficas, o que ele denomina de "complexas variáveis que envolvem a questão ambiental". Nisso, o termo "filme mais sutil" é utilizado para contrapor aos "filmes mais imediatos", tanto no conteúdo quanto na forma.

Até aqui, observamos que, as diversas concepções de cinema ambiental dialogam com as diversas concepções de meio ambiente e problemas ambientais, contudo, essa categoria também pode ser discutida a partir do fazer cinematográfico.

A seguir, desenvolveremos uma discussão levantada por Xavier (2006) sobre a categoria cinema ambiental, pela perspectiva do cinema.

5.1.1 Uma categoria exclusivamente temática e problemática do ponto de vista temático

De acordo com Xavier (2006), o cinema ambiental é uma categoria exclusivamente temática e problemática do ponto de vista temático:

> [o cinema ambiental] não é uma categoria formal, portanto, não é uma categoria estética. É uma categoria exclusivamente temática, que gera problemas porque, do ponto de vista temático, [...] pode-se ter um filme que estará trabalhando um outro problema, mas que terá uma dimensão forte ligada à questão ambiental. (XAVIER, 2006, p.11)

Em outras palavras, em relação ao fazer cinematográfico, o cinema ambiental é uma categoria "temática" porque não é uma categoria estética. Nessa discussão, não ser uma categoria estética não significa apenas que qualquer estética pode ser ambiental, mas também que o termo "ambiental" está diretamente relacionado com a temática e não com a estética. É importante perceber que o termo "ambiental" é utilizado para delimitar uma temática, não sendo utilizado para denominar uma maneira específica de utilizar a linguagem cinematográfica.

A segunda parte da afirmação diz que, do ponto de vista temático, o cinema ambiental é problemático, pois às vezes, o ambiente é o próprio tema e às vezes, um pano de fundo, importante, mas num filme com outra temática em termos "oficiais".

Para exemplificar essa problemática, Xavier (2006) comenta que

> há duas maneiras de um filme ter definido esse caráter de denúncia ou mesmo de mostrar as complexas variáveis que envolvem uma questão ambiental: ou ele se assume como denunciante, por meio do documentário, ou ele trata problemas ambientais como pano de fundo, como fez Antonioni [Michelangelo, diretor italiano] no filme *O Deserto Vermelho*[24], de 1964. [No filme], o problema em si da usina não é discutido pelos personagens, mas é colocado de tal forma que serve como elemento fundamental para delinear a crise deles (XAVIER apud WANDER, 2006).

Nesse trecho, o problema do ponto de vista temático é exemplificado por meio da categorização dicotômica entre documentário e ficção: o filme ambiental pode se assumir como denunciante (documentário) ou o filme ambiental pode tratar os problemas ambientais como pano

24 Sinopse: Chuva, neblina, frio e poluição assolam a cidade industrial de Ravenna, na Itália. Ugo, o gerente de uma usina local, é casado com Giuliana, uma dona de casa que sofre de problemas psicológicos. Numa viagem a Patagônia, ela conhece o engenheiro Zeller, o que pode mudar sua vida. (http://setimoprojetor.blogstop.com/2009/04/o-deserto-vermelho-michelangelo.html)

de fundo (ficção). Nessa perspectiva, poderíamos acrescentar que, provavelmente, para Xavier, o gênero animação e o gênero experimental estariam nos filmes que tratam os problemas ambientais como pano de fundo.

Em relação a essa categorização dicotômica, apesar da generalização ser problemática ao considerar as inúmeras possibilidades de narrativa fílmica[25], entendemos que, em relação ao documentário se assumir como denunciante, essa generalização tem a intenção de explicitar que: (1) no documentário é mais evidente a postura de denunciante, no sentido de mostrar a realidade "tal como ela é", principalmente naqueles em que o realizador, de alguma forma, se enuncia no filme (utilização de voz over, delegando sua voz a uma autoridade do assunto e/ou utilização de "câmeras denúncia"[26]); (2) na ficção, também existem casos de denúncia, mas a natureza desses filmes (de imaginário "construído") geralmente proporciona uma leitura que isenta sua relação com a realidade.

Em outras palavras, no documentário, a denúncia é legitimada por ser realizada num ambiente "real", de modo que os personagens são os atores sociais. Já na ficção, a denúncia é realizada num ambiente "construído", de modo que os atores representam outra pessoa, figurando a pessoa representada.

Ainda em relação à generalização, agora em relação à ficção tratar os problemas ambientais como pano de fundo, entendemos que, essa tem a intenção de explicitar que: (1) na ficção, geralmente é mais evidente que o tema "oficial" não é o ambiente, contudo, o contexto em que é ambientada a narrativa pode trazer elementos para tratar os problemas ambientais; (2) no documentário, também existem muitos casos em que o ambiente não é o tema "oficial", mas a natureza desses filmes permite uma leitura mais direta com o ambiente "real", seja por meio do documentário com caráter de denúncia ou pelo documentário de caráter expositivo, que transmite um conjunto de informações sobre a realidade.

A partir dessa discussão levantada por Xavier (2006), acrescentamos que, do ponto de visto temático, o tema pode ser apresentado de várias maneiras (explícito, implícito, proposital, incidental, etc). Como exemplo, apresentar a temática ambiental pode ser o objetivo principal do

[25] Na teoria do cinema, apesar de não ser consensual a distinção entre documentário e ficção, esses são considerados gêneros básicos. A partir deles, surgiram gêneros híbridos, como o docuficção (procura captar a realidade "tal como ela é" e ao mesmo tempo introduz na narrativa elementos irreais ou ficcionais) e o docudrama (recriação de acontecimentos reais em forma de documentário, em tempo subsequente aos eventos factuais que retrata).

[26] A câmera tem o papel de atestar a existência de algo da forma como ele "realmente é". As imagens geralmente são transmitidas sem voz over, legenda, trilha sonora ou qualquer tipo de efeito sonoro que seja externo ao que foi captado pela câmera.

filme (maneira proposital), e isso pode ser desenvolvido de maneira explícita (direta, "mais imediata") ou implícita (indireta, "mais sutil"). A temática também pode aparecer de maneira incidental, de modo que apareça ocasionalmente no decorrer de uma situação, seja explicitamente ou implicitamente. Em relação ao fazer cinematográfico, isso também dificulta a definição da categoria cinema ambiental.

Além dessa problemática do ponto de vista temático, Xavier (2006) ressalta que, o cinema ambiental está vivendo uma questão muito parecida com a questão cinematográfica que se viveu na década de 1960[27], a questão da qualidade estética[28].

> Se você vai a um festival [...], você vai obviamente encontrar esse conflito entre aqueles que vão privilegiar o assunto, o que está abordado, qual é o tema, ou certas coisas que são ditas, às vezes até *em passant*; e vai ter pessoas que vão estar preocupadas com a efetiva consistência do projeto enquanto um projeto estético que, embora tendo que tratar de um determinado assunto, é capaz de se afirmar como um projeto de reflexão que enriquece o repertório de alternativas formais do cinema e, portanto, também debate sobre o assunto. (XAVIER, 2006, p.12)

Esse trecho destaca alguns conflitos em relação aos critérios para definir quais filmes se enquadram na categoria ambiental, num festival de cinema ambiental. Essa discussão atravessa o campo ambiental e o campo cinematográfico: há tanto uma disputa em relação à diversidade de concepções de meio ambiente e problemas ambientais quanto uma discussão em relação à forma, a maneira cinematográfica de apresentar o assunto.

É importante destacar que, a discussão em relação à forma não consiste na busca de maneira cinematográfica específica para abordar a temática ambiental. A discussão consiste em problematizar a maneira que o assunto é abordado: em relação à construção histórica da linguagem cinematográfica, o assunto é apresentado de maneira "convencional" ou de maneira "alternativa", enriquecendo as possibilidades cinematográficas?

Diante desses conflitos, Xavier (2006, p.12-3) se posiciona:

---

27 No Brasil, na década de 1960, prevalece na questão cinematográfica, uma maior importância na discussão do que na qualidade estética (relacionado às técnicas e às possibilidades da linguagem cinematográfica): "às vezes, um filme podia ser precário como cinema, mas estava discutindo uma questão que era considerada urgente, do ponto de vista político, ideológico e tal. O Cinema Novo teve muito disso" (XAVIER, 2006a, p.12)

28 Etimologicamente, a palavra estética vem do grego *aisthesis*, com significado de "conhecimento sensorial", "experiência sensível" e sensibilidade. A partir disso, a ligação da estética com a arte consiste em considerar que o objeto artístico é aquele que se oferece ao sentimento e à percepção (ARANHA & MARTINS, 2003). Nesse sentido, a qualidade estética está relacionada com as teorias de criação e com as percepções artísticas. No cinema, a estética cinematográfica está relacionada com a maneira de utilizar os elementos da linguagem: movimentos de câmera, enquadramentos, trilha sonora, voz over/ voz off, montagem, etc.

> eu não estou querendo obviamente trabalhar com a ideia de que existe essa dicotomia, de um lado a estética e de outro o assunto temático. Eu acho que o que interessa é a capacidade que o filme tem de gerar uma reflexão. Exatamente pela força com que ele é capaz de dar forma a um problema.

Concordamos com Xavier, "o que interessa é a capacidade de um filme gerar uma reflexão". Acreditamos que toda obra pode suscitar uma reflexão, dependendo da disposição do espectador, visto que toda obra é aberta. Apesar disso, é interessante destacar a capacidade de reflexão nos filmes que procuram romper com os "falsos consensos" em relação à temática ambiental e em relação à construção fílmica. A criação desses filmes inusitados, que buscam despertar sentimentos e impulsos que propiciem uma reflexão e uma atitude crítica, depende da inter-relação entre a concepção complexa e abrangente de meio ambiente e um entendimento das técnicas, peculiaridades e história da linguagem cinematográfica.

5. 2 Cinema Ambiental e educadores

Em relação aos filmes utilizados por educadores em atividades de EA, não foi encontrado na literatura, o uso restrito do termo filme ambiental. É encontrado com frequência o uso de "filmes com temática ambiental" e "filmes que abordam questões ambientais" para designar filmes "comerciais" (documentários, ficções e animações), e "filmes de educação ambiental" para designar filmes de cunho didático, no sentido de filmes feitos estritamente/intencionalmente para atividades de EA.

Sem a pretensão de fazer uma investigação ampla e abrangente, além do livro *Avaliando a Educação Ambiental no Brasil*: *Materiais Audiovisuais*, organizado pela socióloga Larissa Barbosa da Costa e pela antropóloga e educadora Rachel Trajber, destacamos 7 produções acadêmicas sobre filmes e vídeos utilizados ou sugeridos para atividades de EA.

O livro, publicado em 2001, consiste na divulgação dos resultados do projeto Avaliando a Educação Ambiental no Brasil: materiais audiovisuais. Esse projeto, iniciado em 1999, desenvolveu-se em três etapas: coleta de materiais, análise dos materiais e divulgação dos resultados.

A coleta dos materiais foi realizada por meio de contato com organizações da sociedade

civil, universidades, escolas e programas de televisão, para solicitar doação ou indicação de vídeos, CD-ROMS e sites, utilizados em Educação Ambiental. Esse contato resultou no recebimento de 214 vídeos (incluindo programas de televisão), 10 CD-ROMs e 11 indicações de sites.

Com o intuito de analisar os materiais utilizados na educação formal, 300 escolas do Estado de São Paulo (públicas e particulares) indicaram os materiais audiovisuais utilizados por seus professores. Dentre eles, destaca-se a utilização dos programas televisivos *Repórter Eco*, *Globo Ecologia* e *Futura Ecologia,* os vídeos da *National Geographic* e os vídeos indicados pela TV Escola –MEC e pela Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE), de São Paulo.

Em relação à análise dos materiais, de acordo com as organizadoras, os mesmos foram abordados e analisados com base em diferentes aéreas do conhecimento, destacando as contribuições da comunicação e da semiótica, e da ecologia e da educação (TRABJER & COSTA, 2001). Os vídeos e programas de televisão foram analisados a partir de duas amostras de 35 audiovisuais, escolhidos aleatoriamente.

Na amostra analisada pelos educadores ambientais[29] Eda Tassara, Marcelo Tassara, Marcos Sorrentino e Rachel Trajber, esses identificaram quatro abordagens em relação à temática ambiental:

> materiais que se estruturam sobre a descrição de aspectos da problemática ambiental;

[29] Filmes analisados: *Acqua* (1988), de Taunay Magalhães Daniel; *A fumaça misteriosa* (1986), de Claudius Ceccon; *Água mãe da vida* (1997), de Haroldo Palo Jr; *Antártida I* e *II* (1992), de Marco Nascimento; *A questão ambiental* (1994), de Taunay Magalhães Daniel; *Baleias jubartes em Abrolhos* (1998), de Enrico Marcovaldi; *Berçário do Atlântico* (1992), de Marco Nascimento; *Cenaqua e os quelônios da Amazónia*, de Sérgio Roizemblit; *Cidade Viva*, de Fátima Cabral de Melo; *Educação Ambiental: O que é, o que é?* (1993), de Tarciana Portella; *É o pau que rola* (1988), de Waldir de Pina e Luiz Chaves; *Espírito da mata* (1997), de Paulo César Soares; *Expedição Yandú* (1996), de Céu D´Elia; *Floresta da Tijuca* (1992), produzido pela Petrobrás; *Horto Florestal Navarro de Andrade* (1993/1995), de Rosângela Doin de Almeida e Sérgio Luiz Mirada; *Ilha das flores* (1989), de Jorge Furtado; *Para onde* (1991), de Alfredo Alves e Júlio Azcarate; *Parque Nacional do Caparaó*, realizado pelo Ibama; *Planeta Água* (1994), realizado pela EMA Vídeo; *Poluição sonora*, realizado pela Secretaria Municipal de Meio Ambiente de Minas Gerais; *Programa "Espaço Ciência" – Cerrado Ecologia* (1995), de Léa Medeiros; *Projeto "Andorinha do Mar" – Restinga* (1998), de Cesar Meyer Musso e José Antônio Sarmento; *Reaproveitamento do lixo* (1993), de Katia Jaimovick e Silvio Margarino; *Reserva Biológica do Arvoredo* (1994), realizado pela Petrobrás; *Semana da água* (1998), realizado pela Prefeitura de Valinhos e Consórcio Intermunicipal da Bacia dos Rios Piracicaba e Capivari; *Série "Câmara Aberta" – Cubatão*, realizado pela TV Cultura; *Série "Educação Ambiental no Ar"* (1998), realizado pela TV Executiva do MEC; *Série "Relatório 2" – A linguagem dos animais*, realizado pela TV Cultura; *Série "Relatório 2" – O deserto avança*, realizado pela TV Cultura; *Série "São Paulo Rural" – Intoxicação por agrotóxicos* (1998), realizado pela TV Cultura; *Terra* (1991), de Taunay Magalhães Daniel; *Tom da mata – Cidades* (1999), de Selma Santa Cruz e Sérgio Motta Mello; *Um grito de defesa da vida – Peregrinação do São Francisco* (1997), de Adriano Martins, Chico Liberato e Lilite Cintra e *Via rural também é educação ambiental*, realizado pela Emater.

> materiais que registram paisagens e percursos paisagísticos naturais; materiais que discorrem sobre princípios, ideias e doutrinas relativas a movimentos ambientalistas; materiais que procuram criar espaços provocativos para produzir a aprendizagem sobre temas que dizem respeito à questão ambiental, sob diferentes configurações instrucionais (TASSARA et al, 2001, p. 36).

Dos 35 audiovisuais da amostra, constatamos que, a maioria dos materiais são audiovisuais educativos, predominando a estrutura expositiva. Nesse capítulo, *Propostas para a instrumentalização de uma Educação Ambiental Transformadora*, são comentados, de maneira breve, apenas 7 deles, destacando o potencial educador do documentário *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, considerado um "trabalho integralmente construído no roteiro, mediante o estabelecimento de elos lógicos que concatenam um argumento específico sobre a questão ambiental" (TASSARA, et al., 2001, p. 39).

Além de comentar sobre 7 audiovisuais da amostra, os autores indicam os documentários *Os Kayapó saindo da Floresta* (1989), de Michael Beckham; *Koyaanisqatsi* (1983), de Godfrey Reggio; *Iracema: uma transa-amazônica* (1975), de Jorge Bodanzki e as ficções *Bagdá Café* (1998), de Percy Adlon; *Dersu Uzala* (1975), de Akira Kurosawa; *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles; *Nenhum a menos* (1999), de Zhang Yimou e *O quadro-negro* (2000), de Samira Makhmalbaf.

Em relação às produções acadêmicas, 5 produções abordam a utilização dos audiovisuais na educação formal e 2 produções, a utilização na educação não-formal.

O artigo *O cinema como componente didático de educação ambiental,* dos pesquisadores Fernando Vieira e Ademir Rosso, além de discutir o cinema como componente didático de educação formal, sugere para atividades de EA Crítica, os documentários *Mudança de clima, mudança de vida* (2006), de Todd Southgate (produzido pelo Greenpeace); *A última hora* (2006), de Nadia Conners e Leila Conners Petersen, a animação *Os Simpsons: o filme* (2007) de David Silverman e as ficções *O dia depois de amanhã* (2004), de Roland Emmerich e *Erin Brokovich, uma mulher de talento* (2000), de Steven Soderbergh.

De acordo com os autores (2001),

> os filmes favorecem a discussão dos problemas ambientais, podendo ser usados no processo educativo para promover o compromisso com o meio ambiente, [...] podendo subsidiar a temática de que a destruição do meio ambiente é a destruição dos ecossistemas e das formas vivas que nele habitam (VIEIRA, ROSSO, 2011, p.154).

Na dissertação *A utilização didática do cinema para a aprendizagem de educação ambiental*, o pesquisador Fernando Vieira (2009) investiga os conhecimentos adquiridos, por alunos da 5ª e 6ª série, sobre efeito estufa e aquecimento global, após assistirem os filmes *Os Simpsons: o filme* (2007); *A última hora* (2006); *Mudança de clima, mudança de vida* (2006) e *Uma verdade inconveniente* (2006), de Davis Guggenheim.

No artigo *O meio ambiente retratado no filme: uma análise comparativa entre ficção e documentário*, Glades Serra e Agnaldo Arroio examinaram o documentário *Uma verdade inconveniente* (2006) e a ficção *Um dia depois de amanhã* (2004), procurando ressaltar os elementos da linguagem audiovisual, os conteúdos abordados e as possibilidades de contextualização dos mesmos na educação formal, como recurso pedagógico.

No artigo *A utilização dos vídeos em atividades de educação ambiental: um estudo com educadores de Piracicaba*, Miriam Rothen e Maria Tomazello investigam, por meios de entrevistas realizadas com 15 educadores formais, os critérios utilizados na seleção dos vídeos. Como resultado, apenas um educador não utiliza vídeos em suas atividades e,

> dos catorze restantes, doze [...] colocaram que o primeiro critério para a seleção do vídeo [...] é a temática, oito referiram-se à adequação da linguagem ao público, principalmente quanto à faixa etária. Dois deles salientaram a importância da duração, tanto pelo tempo que possa prender a atenção [...] como também pelo próprio tempo de duração das aulas. Um salientou como critério o vídeo proporcionar diferentes pontos de vista para gerar debate sobre o tema, outro, o seu potencial sensibilizador. Apenas um entrevistado destacou [...] a qualidade técnica do vídeo. (ROTHEN, TOMAZELLO, 2004, p. 6 -7)

No artigo *Educação Ambiental e novas tecnologias: o uso do vídeo em sala de aula para sensibilização da comunidade escolar*, Adriana Antunes et al. (2010) relatam a experiência de utilizar a animação *A história das coisas* (2008), de Annie Leonard e o documentário *Ilha das flores* (1989), com alunos do 1º ano do ensino médio, como estratégia de sensibilização e discussão sobre os fatores que geram degradação ambiental e o que pode ser realizado para modificar essa realidade.

No artigo *A utilização de vídeos como uma estratégia educativa na formação de educadores ambientais do Projeto Pólen*, Américo de Araújo Pastor Junior et al. (2009) relatam a experiência de utilizar o documentário *No rancho fundo* (2004) e a ficção *Narradores de Javé* (2003), de Elaine Caffé, como estratégia de sensibilização e discussão da realidade de atuação dos cursistas de EA, procurando motivar a organização de grupos envolvidos na Gestão Pública

Ambiental.

No artigo *À beira Pista: intersecções do cinema em Educação Ambiental*, Thiago Oliveira et al. (2010) relatam a experiência de exibir o filme *Narradores de Javé* (2003) nos assentamentos rurais, como estratégia para motivar a comunidade a produzir um filme sobre eles.

Diante dessa breve investigação, consideramos que, para os educadores, o termo cinema ambiental é utilizado para designar qualquer filme que, a partir do olhar do educador, permita uma leitura ambiental. Desse modo, o caráter ambiental do filme dependerá da concepção de meio ambiente e da concepção de questão ambiental/problema ambiental do educador.

De acordo com Guido & Bruzzo (2011, p.58), esse olhar do educador, de modo geral, "suscita um olhar para os filmes a partir de referências externas ao fazer cinematográfico". Os filmes são escolhidos apenas para discutir a temática ambiental, não discutindo a linguagem audiovisual utilizada para apresentar a mesma.

A partir disso, é possível identificar duas abordagens em relação ao uso do audiovisual por educadores: 1) o audiovisual pode ser utilizado como um instrumento didático para apresentar uma temática; ou 2) o audiovisual podem ser o objeto, o tema de estudo, inter-relacionando o conteúdo do mesmo com sua construção fílmica.

Uma EA que se pretenda crítica, que busca abordar o pensamento ambiental de modo complexo, dialético, interdisdisciplinar, de múltiplos saberes e de âmbito político, deve privilegiar uma abordagem que não se restringe em utilizar o audiovisual como mero instrumento didático de uma temática. É importante problematizar o papel social das imagens em nossa sociedade, procurando inserir o audiovisual em discussões com os meios de comunicação, com propostas educacionais e com os pensamentos ambientais.

5. 3 Cinema Ambiental como veículo de divulgação

Em relação aos vídeos utilizados como veículo de divulgação, de acordo com Junqueira (2002), a maioria dos vídeos são documentários de caráter didático e informativo com grande apelo emocional, produzidos para apresentar Unidades de Conservação, Reservas Ecológicas, Microbacias Hidrográficas, projetos de educação ambiental, alertar para a extinção de animais, de

florestas, de unidades geográficas e/ou proporem formas de conservação, de manejo e de uso adequado dos recursos naturais.

Segundo Santaella (2001) e Junqueira (2002), a narrativa da maioria desses vídeos é construída de forma linear: um conjunto de planos apresenta o objeto de estudos (como a beleza natural de um ecossistema), instaura-se um drama (as deficiências e as ameaças que estão acontecendo) e finalmente o desfecho (os desastres ecológicos e as formas como os homens podem superar estes problemas). Para legitimar as informações apresentadas são utilizados dados estatísticos e depoimento de pesquisadores, estudiosos e políticos. Além disso, é marcante o apelo emocional, apresentado pela "beleza natural das paisagens e pela sensibilização afetiva e/ou solidária que se espera do espectador ao se informar da extinção de algum animal, da depredação/degradação de alguma área natural, ou pelo alerta que se faz aos possíveis adventos prejudiciais ao nosso planeta" (JUNQUEIRA, 2002, p.41).

Observamos que, o caráter ambiental desses vídeos está fortemente atrelado às concepções de meio ambiente como natureza (para ser apreciada, para ser preservada), como recurso (para ser gerenciado) e como problema (para ser resolvido). Com isso, consideramos que a maioria desses vídeos são utilizados para informar que os problemas ambientais consistem na relação desequilibrada entre os seres humanos (genéricos) com as outras espécies e com o meio abiótico e para induzir que as soluções dependem da mudança de hábitos e comportamentos da população em relação a esses componentes, sendo apresentado "práticas adequadas" e "bons exemplos" a serem seguidos.

6. FESTIVAIS DE CINEMA AMBIENTAL

O primeiro festival de cinema ambiental surgiu na França em 1982, o FIFE (Festival Internacional du Film d´environment)[30]. Na década de 1990 surge o FICMA (Festival Internacional de Cinema del Medi Ambient)[31] na Espanha (1993), o EFF (Environmental Film Festival in the Nation´s Capital)[32] nos Estados Unidos da América (1993), o CineEco (Festival Internacional de Cinema e Vídeo de Ambiente da Serra da Estrela)[33] em Portugal (1995), o CinemAmbiente (Festival CinemAmbiente)[34] na Itália (1998), o ÉcoFilm (Festival Internacional du Film d´environment et du Développement Durable)[35] na França (1998) e o FICA (Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental)[36] no Brasil (1999).

De acordo com o professor de cinema Ismail Xavier (2006), a criação dos festivais tem a ver com a consolidação da questão do meio ambiente como tópico central para a humanidade:

> já que este recorte, a partir da categoria Meio Ambiente, passou a existir na sociedade, e passou a ter um papel central no próprio encaminhamento da discussão política, não surpreende que isto marque a sua incidência no campo do cinema e origine uma série de festivais que em geral são produzidos em função dessa convergência de interesses (XAVIER, 2006, p. 11).

Ao longo dos últimos anos, há um crescimento significativo de festivais de cinema ambiental[37] e da produção de filmes ambientais, destacando duas redes de cinema ambiental: Rede de Cinema Verde (GFN – Green Film Network)[38] e Rede de Festival de Filme Ambiental (EFFN – Environmental Film Festival Network)[39].

Segundo o site da Rede de Cinema Verde, a rede reúne alguns dos principais festivais de cinema com foco nas questões ambientais. O objetivo é criar uma rede internacional para a difusão de uma "cultura ambiental" através do cinema, onde todos os festivais associados podem trocar e compartilhar informações, experiências cinematográficas e circular livremente os

[30] http://www.iledefrance.fr/festival-film-environnement/
[31] http://www.ficma.com/
[32] http://www.dcenvironmentalfilmfest.org/
[33] http://www.cineecoseia.org/
[34] http://www.cinemambiente.it/
[35] http://www.ecofilm.org/fr/
[36] http://fica.art.br
[37] Ver Anexo 4 – Lista de Festivais de Cinema Ambiental (1982-2012), página 144.
[38] http://www.greenfilmnet.org
[39] http://effn.wordpress.com

melhores filmes apresentados em cada um dos vários festivais. Para tornar-se um festival associado, é necessário enviar um e-mail para a Rede.

Quadro 4. Rede de Cinema Verde - Lista de festivais de cinema ambiental

Rede de Cinema Verde (GFN – Green Film Network)		
Festival de Cinema Ambiental	**País**	**Surgimento**
FIFE	França	1992
Cine Eco	Portugal	1995
Cinema Ambiente	Itália	1998
FICA	Brasil	1999
Planet in Focus	Canadá	2000
GFFIS	Coréia	2004
Cinema Planeta	México	2009
FFEM	Canadá	2009
Ecocup	Rússia	2011
Filmambiente	Brasil	2011

Fonte: GFN - Green Film Network (2012).Org. FERREIRA, T. A. (2013)

Segundo o site da Rede de Festival de Filme Ambiental, a rede é a mais importante associação de festivais internacionais de cinema ambiental. No site não consta o objetivo, apenas uma lista dos festivais associados e um e-mail para maiores informações.

Quadro 5 – Rede de Festival de Filme Ambiental - Lista de festivais de cinema ambiental

Rede de Festival de Filme Ambiental (EFFN – Environmental Film Festival Network)		
Festival de Cinema Ambiental	**País**	**Surgimento**
FICMA	Espanha	1993
CineEco	Portugal	1995
FICA	Brasil	1999
Wild & Scenic	EUA	2001
Eco Cinema	Israel	2004
Reel Earth	Nova Zelândia	2004
EcoVision	Itália	2005
EFFA	Gana	2005
Eco Focus	Grécia	2007

Fonte:EFFN - Environmental Film Festival Network (2010). Org. FERREIRA, T. A. (2013)

No Brasil, em 1989 e 1990, em Salvador, acontece o "Simpósio Internacional de Cinema na Defesa do Meio Ambiente", com a participação de organizações não-governamentais brasileiras e internacionais. De acordo com Guido Araújo (2012), professor de cinema, cineasta e coordenador do festival Jornada Internacional de Cinema da Bahia[40], devido à falta de patrocinadores, o festival não aconteceu nos moldes tradicionais:

> a organização da Jornada decidiu nesses dois anos [1989 e 1990] substituir o festival por um acontecimento mais simples, mas curto e mais barato: o Simpósio Internacional de Cinema em Defesa do Meio Ambiente. Os filmes exibidos, as palestras e os debates (a grande estrela foi o cacique Raoni, acompanhado do seu sobrinho Megaron) destas duas "pequenas jornadas" mostraram claramente que o cinema é um forte meio de comunicação para denunciar e também para conscientizar a população de todas as faixas etárias. (GUIDO, 2012, in Caderno de Cinema[41]).

Em 1999, surge o primeiro festival de cinema ambiental no Brasil, o FICA (Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental). Segundo o *Diagnóstico Setorial 2007- Indicadores 2006 de Festivais Audiovisuais*, em 2006, registram-se oito festivais com temática ambiental:

> […] apesar da grande maioria dos eventos declarar que não possui um perfil pautado por uma temática específica, foi possível identificar que 29,5% dos festivais mapeados[42] já atuam desta forma. Neste campo o destaque fica por conta da categoria "Ambiental" que registra [em 2006] a realização de oito festivais[43] (LEAL, 2008, p.58).

Em 2011, como resultado dessa pesquisa, registrou-se a realização de dez festivais de cinema ambiental no Brasil. Em relação aos festivais registrados em 2006, constata-se a continuidade de seis deles e o surgimento de quatro festivais, sendo três na região sudeste e um na região centro-oeste.

---

[40] A Jornada Internacional de Cinema da Bahia é um dos mais antigos festivais de cinema do Brasil, sendo voltado para o cinema de caráter político e social.

[41] O "Caderno de Cinema" está disponível em http://cadernodecinema.com.br/blog/ponto-final/.

[42] O **Diagnóstico Setorial 2007 – Indicadores 2006** detectou a realização de 132 festivais brasileiros em 2006.

[43] FICA (Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental); ECOCINE (Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental); CINEAMAZONIA (Festival de Cinema e Vídeo Ambiental), MoVA CAPARAÓ – Mostra de Vídeo Ambiental de Caparaó, Festival Nacional de Cinema e Vídeo Ambiental de Pacoti, Festival Latino Americano de Vídeo Ambiental da Chapada Diamantina, MONVIA (Mostra Nacional de Vídeo Ambiental de Vila Velha) e Muri Cine Vídeo Ambiental.

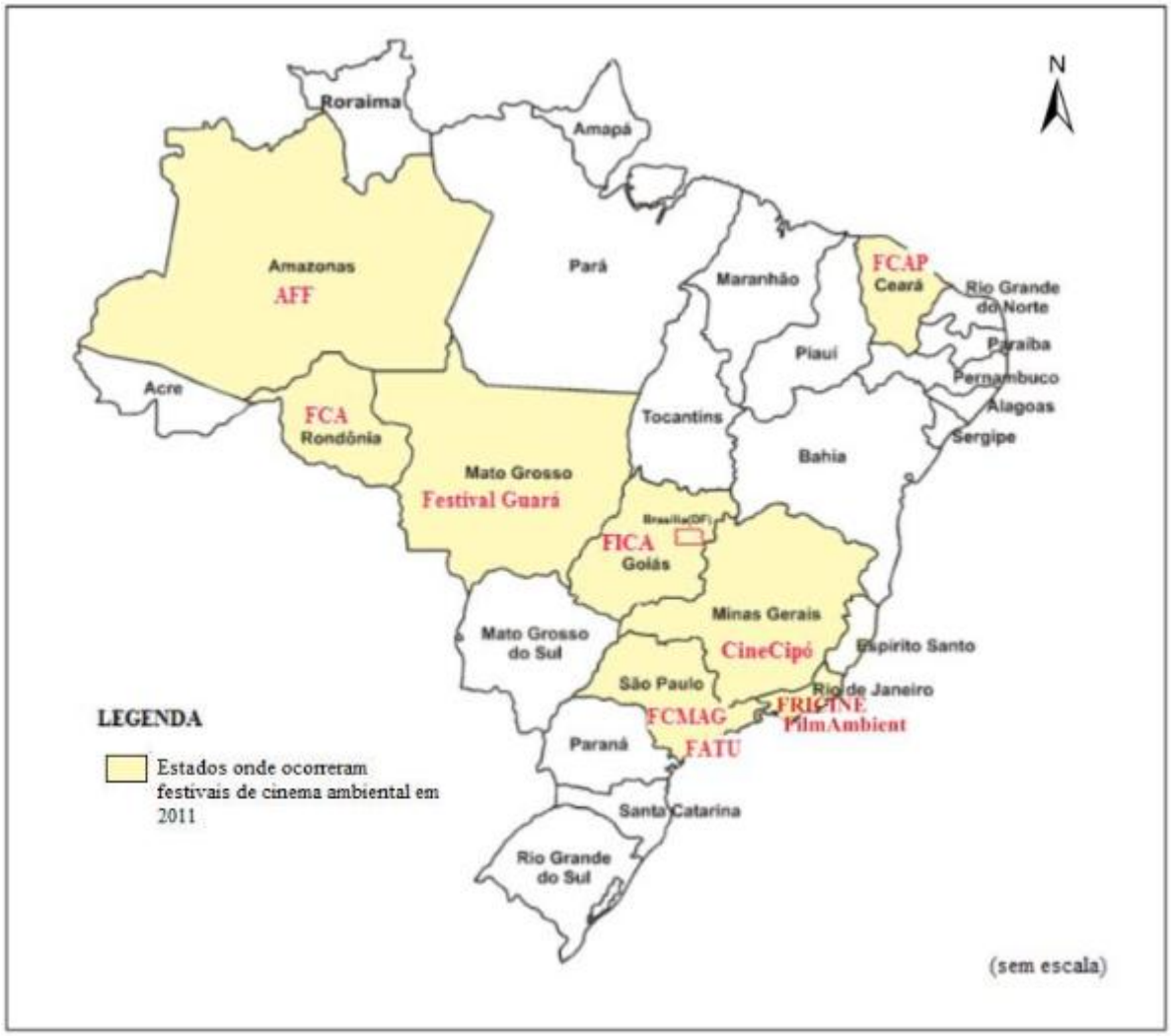

Figura 2 – Festivais de Cinema Ambiental no Brasil em 2011. Fonte: Org. FERREIRA, T. A. (2013)

6.1 FICA (Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental)

O FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental - é o festival precursor do cinema ambiental no Brasil. Despontou em 1999, idealizado por Luiz Felipe Gabriel, Jaime Sautchuk, Adinair França dos Santos e Luís Gonzaga Soares.

Com uma programação multicultural gratuita aos moldes do CineEco[44] (Festival Internacional de Cinema e Vídeo de Ambiente da Serra da Estrela) em Portugal, é realizado

[44] http://www.cineecoseia.org/

anualmente na Cidade de Goiás no mês de junho, como projeto do Governo do Estado, desenvolvido por meio da Agepel (Agência Goiana de Cultura) com respaldo de parcerias.

No site oficial do festival, o FICA afirma-se como um projeto que tem o objetivo de "valorizar o cinema, discutir amplamente a questão ambiental, conquistar o título de Patrimônio da Humanidade para a Cidade de Goiás, movimentar o setor cultural como um todo, gerar riquezas (como cultura e informação), empregos e fomentar o turismo" (FICA, s/d).

O I FICA foi coordenado pelo cineasta João Batista de Andrade, coordenando novamente o III e IX FICA. Jaime Sautchuk, jornalista, ambientalista e um dos idealizadores do festival, coordenou o II FICA; o cineasta Nelson Pereira dos Santos o IV FICA. O historiador Nasr Fayad Chaul, presidente da Agepel de 1999 a 2007, coordenou o V, VI, VII e VIII FICA. A líder feminista Linda Monteiro, presidente da Agepel de 2008 a 2010, coordenou o X, XI e XII FICA. O historiador e político Felipe Gilvane, presidente da Agepel desde 2011, coordenou o XIII e XIV FICA.

6.1.1 A ideia do festival

No artigo *Aventura Maravilhosa*, de Jaime Sautchuk (2006), o autor relata seu envolvimento com a história do FICA, mais especificamente, o surgimento da ideia e o projeto original.

Segundo Sautchuk (2006), tudo começou em novembro de 1998 com o telefonema do publicitário Luiz Gonzaga Soares, um dos publicitários da campanha do governador eleito de Goiás, Marconi Perillo. "Ele [Luiz Gonzaga Soares] dizia que o governador eleito do Estado, [...], queria algo que projetasse Goiás nacionalmente, em termos culturais" (SAUTCHUK, 2006, p.18). Após o telefonema, eles se encontraram em Brasília, em um restaurante onde se realizava o encerramento do festival de vídeo e cinema sobre a questão agrária, o VídeoTerra, coordenado pela esposa de Sautchuk, a socióloga Adinair França dos Santos. Adinair, durante a conversa, sugeriu um festival de cinema para projetar Goiás nacionalmente em termos culturais. No jantar, também estava presente Guido Araújo, coordenador da Jornada Internacional de Cinema da Bahia. "Ele [Guido Araújo] disse que [a ideia do festival] era coisa boa, mas desde que não

concorresse com tantos outros festivais de cinema já existentes. [...] O evento deveria ter um diferencial, um corte temático, talvez" (SAUTCHUK, 2006, p.19).

De acordo com Sautchuk (2006), devido sua familiaridade com a questão ambiental, ele sugeriu essa temática. Dias depois, ele, sua esposa Adinair França dos Santos e Luiz Gonzaga Soares se reuniram novamente. A conversa evoluiu e ganhou força a ideia de um evento internacional. O cineasta Guido Araújo seria o consultor para a organização do festival, o jornalista Washington Novaes seria o consultor da área ambiental e a professora Tânia Montoro (UnB), doutoranda em Cinema em Barcelona, faria a articulação internacional. Eles questionaram onde seria o festival e sem explicar os motivos, Sautchuk (2006) diz que optaram pela cidade de Goiás.

A ideia do festival foi levada ao governador Marconi Perillo. Em janeiro de 1999, Luiz Felipe Gabriel, um dos coordenadores da campanha e, depois, secretário de Comunicação do governador, aprovou a proposta do anteprojeto do FICA. O governador envolveu a Agepel (Agência Goiana da Cultura) e a Femago (Fundação Estadual do Meio Ambiente de Goiás) como realizadoras do projeto, tendo respectivamente Nars Chaul e Paulo Souza Neto como presidentes. Na cidade de Goiás, destaca-se o contato com Rodrigo Santana, que trabalhava para a Femago e a necessidade da comunidade abraçar a ideia do festival.

> A idéia era envolvê-la ao máximo. Donos de pousadas, de bares e restaurantes, de veículos de transporte, eletricistas, tradutores, recepcionistas, guias de turismo, o quanto mais gente da cidade fosse possível aproveitar, melhor. Ao longo dos anos, é fácil perceber a brutal mudança que esta prática proporcionou. (SAUTCHUK, 2006, p.21)

Segundo Sautchuck (2006), por sugestão do governador, o cineasta João Batista de Andrade, que havia acabado de filmar o longa-metragem *O tronco*, do romance do goiano Bernardo Élis em Pirenópolis, foi indicado para coordenador do I FICA.

De acordo com o site do festival, João Batista de Andrade elaborou o regulamento da Mostra Competitiva, estabeleceu a premiação (cada prêmio homenageia uma personalidade da cultura goiana) e criou o formato final do festival.

6.1.2 Mostra Competitiva e programação multicultural paralela

Em relação ao formato do festival, desde a primeira edição, o FICA ocorre durante seis dias no mês de junho, com a realização de uma Mostra Competitiva e de uma programação multicultural paralela.

De acordo com o regulamento[45] da Mostra Competitiva, o festival tem a finalidade de divulgar, exibir e premiar obras audiovisuais de curta, média e longa metragens, de ficção, animação ou documentário, com temática ambiental, produzida em qualquer parte do mundo.

Os filmes da Mostra Competitiva são exibidos no Teatro São Joaquim e no Cinemão (sala de cinema montada no Ginásio de Esportes do Colégio Alcide Jubé) no segundo, terceiro e o quarto dia do festival.

A cerimônia de premiação é realizada no quinto dia e no último dia são reexibidos os filmes premiados. Desde a primeira edição, são premiados anualmente a melhor produção (troféu Cora Coralina[46]), o melhor longa-metragem (troféu Carmo Bernardes[47]), o melhor média-metragem (troféu Wolf Jesco Von Puttkamer[48]**),** melhor curta-metragem (troféu Acary Passos[49]), a melhor produção goiana e a melhor produção escolhida pelo júri popular (troféu Luiz Gonzaga Soares[50]). A partir da terceira edição, vem se premiando também a melhor série televisiva ambiental (troféu Bernardo Élis[51]) e duas melhores produções goianas (troféu José Petrillo[52] e troféu João Bennio[53]). Segundo o site do FICA, o festival possui a maior premiação da América Latina no gênero, sendo que desde o IV FICA, o valor total da premiação é de 240 mil reais.

A programação multicultural paralela acontece durante os seis dias, com exposição de fotografia e artes plásticas, apresentações artísticas de teatro, dança e música, exibição de

---

[45] O regulamento do XIV FICA está disponível em http://fica.art.br/sem-categoria/regulamento/.

[46] Cora Coralina (1889-1985), pseudônimo de Ana Lins dos Guimarães Peixoto, figura lendária de Goiás, mistura de doceira e poetisa.

47 Carmo Bernardes (1915-1996), escritor e jornalista, foi para Goiás em 1920. Em sua literatura, a mãe-natureza é sua eterna parceira.

48 Wolf Jesco Von Puttkamer (1919-1994), precursor do cinema antropológico em Goiás. Engenheiro, fotógrafo e naturalista, sempre admirou a cultura dos povos indígenas.

49 Aracy Passos (1907-1993), diretor do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (1969 a 1981).

50 Luiz Gonzaga Soares (1951-1999) foi um dos criadores e batalhador pela concretização do FICA. Morreu poucos dias antes da primeira edição do festival.

51 Bernardo Élis (1915-1999), escritor, professor, jornalista, advogado e membro da Academia Brasileira de Letras.

52 José Petrillo (1918-2000), cineasta e produtor, fundou em Goiânia, em 1963, a produtora Truca Cinema, Arte e Propaganda.

53 João Bennio (1927-1984), cultuado como o nome mais expressivo do cinema em Goiás.

consagrados filmes nacionais (Mostra Paralela), debates com os realizadores, mesas-redondas, palestras e oficinas sobre cinema e meio ambiente. Na quarta edição, criou-se a Mostra ABD[54] Cine Goiás, que exibe exclusivamente filmes independentes de Goiás. Na décima edição, criou-se a Mostra Infantil - FICA Animado.

De acordo com Chaul (2006), o festival tornou-se gigante a partir da quarta edição e "esse gigantismo estava relacionado com as pessoas que iam para a Cidade de Goiás por causa da festa que tinha se tornado o festival [grande show de encerramento][55], e não pelo festival em si [Mostra Competitiva]"(CHAUL, 2006, p. 27). Em 2006, na oitava edição, o festival ocupou o terceiro lugar entre os festivais audiovisuais com maior público no Brasil, sendo estimadas 150 mil pessoas (LEAL, 2008).

6.1.3 Mostra Competitiva: critérios de seleção e premiação

De acordo com informações obtidas no site do festival[56], no I FICA foram inscritos 154 filmes de 17 países. Nas edições seguintes, os números de filmes e países inscritos aumentaram, destacando o recorde do VII FICA com 837 filmes inscritos e 85 países. Desde o I FICA até o XIV FICA, 62 países tiveram suas obras selecionadas para concorrer à premiação e 21 países tiveram suas obras premiadas, sendo Brasil, França, China e Alemanha os países com mais premiações[57]. Ao longo das catorze edições, foram premiados 94 filmes[58], sendo 51 filmes nacionais: 41 documentários, 7 animações e 3 ficções.

[54] ABD – Associação Brasileira de Documentaristas.
[55] Em ordem cronológica, os seguintes artistas participaram do grande show de encerramento: Fernando Perillo, Gilberto Gil e Egberto Gismonti; Elba Ramalho, Zé Ramalho e Geraldo Azevedo; Milton Nascimento; Gilberto Gil e Banda; Jorge Ben Jor; Paralamas do Sucesso; Titãs; Cidade Negra; Luiz Melodia; Vanessa da Mata; Lulu Santos; Rita Lee; Caetano Veloso.
[56] Ver Anexo 5 – Informações Gerais do FICA, página 151.
[57] Os países com mais de um filme premiado foram Brasil (29 filmes), França (10), China (4), Alemanha (3) EUA (3), Canadá (2), Índia (2), Itália (2), Reino Unido (2) e Suécia (2). Os demais países foram premiados apenas com uma produção. Ver Anexo 6 – Países premiados no FICA (1999-2012), página 152.
[58] Ver Anexo 7 – Lista dos filmes premiados no FICA (1999-2012), página 155.

Tabela 5 – Número de filmes nacionais e internacionais premiados no FICA (1999-2012)

	Nacionais	Internacionais	Nacionais/ Internacionais	Total
Filmes Premiados	**51**	**41**	**2**	**94**
Animação	7	2	0	9
Documentário[59]	41	37	2	80
Ficção	3	2	0	5
Melhor Produção	4	10	0	14
Melhor Longa	7	10	0	17[60]
Melhor Média	3	10	1	14
Melhor Curta	6	8	0	14
Melhor Juri Popular	9	3	1	13[61]
Melhores Produções GO	22	-------	----------	22[62]

Fonte: Org. FERREIRA, T. A. (2013)

O conjunto de filmes e vídeos selecionados para compor a programação da Mostra Competitiva do FICA, que acontece anualmente na Cidade de Goiás, é escolhido pelo Júri de Seleção. Durante a Mostra Competitiva, os filmes selecionados são avaliados pelo Júri de Premiação, composto por um presidente e mais seis membros.

De acordo com o regulamento do festival, os jurados (nacionais e internacionais) são escolhidos anualmente pelo coordenador do FICA, sendo que os membros do Júri de Seleção não podem compor o Júri de Premiação. Dentre os jurados escolhidos, destaca-se a participação de ambientalistas, jornalistas, cineastas e críticos de cinema.

Em relação ao conjunto de filmes e vídeos selecionados para compor a programação da Mostra Competitiva, o Júri de Seleção das duas últimas edições do festival (XIII/XIV FICA) disponibilizaram um relatório[63] com os seguintes critérios de avaliação, apresentados por ordem de importância:

[59] Os documentários dominam os filmes inscritos, selecionados e premiados.
[60] O VIII, IX e X FICA premiou duas melhores produções de longa-metragem.
[61] No site do festival não consta a premiação do melhor filme pelo Júri Popular.
[62] A primeira e a segunda edição do festival premiavam apenas uma produção goiana. A partir da terceira edição são premiados duas produções. Na décima quarta edição, as produções goianas inscritas não foram selecionadas para a Mostra Competitiva.
[63] Os relatórios do Júri de Seleção do XIII e XIV FICA estão disponíveis, respectivamente em http://www.fica.art.br/noticias/cinema/relatorio-do-juri-de-selecao, e http://www.facebook.com/notes/secult-goiás/confira-aqui-o-relatório-oficial-do-júri-de-seleção-dos-filmes-para-o-14º-fica/312738098802022

> 1º – adequação da obra inscrita aos pré-requisitos estabelecidos pelo regulamento do Festival (ano de produção, categoria, gênero, prazos de inscrição e envio da cópia em DVD, etc.);
> 2º – adequação do filme à temática do meio ambiente[64];
> 3º – originalidade, criatividade e relevância na abordagem do tema;
> 4º – sintaxe narrativa (articulação de elementos da linguagem cinematográfica na construção de sentido);
> 5º – domínio da técnica cinematográfica (pesquisa e roteirização, fotografia, sonorização, ordenação e tratamento das informações na montagem, finalização).

Em relação aos filmes premiados, Xavier (2006), teórico de cinema e membro do Júri de Premiação do V FICA, ressalta que o aspecto temático também é o critério fundamental na avaliação para a premiação:

> os momentos em que membros do júri trouxeram para a pauta de discussão filmes que, do ponto de vista formal, eram mais interessantes do que os filmes que acabaram sendo premiados, isto acabou não ganhando maior espaço. O júri acabou tendo um critério relacionado com o tema. A contundência com que determinado tema está colocado no filme. (XAVIER, 2006, p.12)

De acordo com a Revista do FICA, para o cineasta Cacá Diegues, presidente do Júri de Premiação do XIII FICA, "o primeiro critério para a escolha dos melhores filmes é o gosto dos jurados. Mas, claro, sem desconsiderar a linguagem cinematográfica e seu conteúdo ambiental" (FRANÇA, 2011, p.30). Em outras palavras, Diegues enfatiza que os critérios de escolha dos melhores filmes dependem do domínio da técnica cinematográfica e da concepção de temática ambiental dos jurados. No mesmo contexto, de acordo com Xavier, os critérios relacionados com a concepção da temática ambiental geralmente se sobrepõem aos critérios relacionados à técnica cinematográfica.

6.1.4 FICA Itinerante

No artigo, *Histórias do FICA*, de André Trigueiro, o jornalista relata que, quando recebeu o convite de Washington Novaes para participar de uma mesa sobre mídia ambiental, o FICA estava na 5ª edição e ele jamais havia ouvido falar do festival, ressaltando que, "fora do eixo Rio–

[64] O capítulo Cinema Ambiental dessa dissertação apresenta uma discussão em relação à adequação do filme à temática do meio ambiente.

São Paulo, longe dos holofotes da mídia no Sul Maravilha, o maior festival de cinema e vídeo ambiental do Brasil, o quarto maior do mundo, era algo solenemente ignorado por estas bandas." (TRIGUEIRO, 2006, p.22).

De acordo com as impressões de Trigueiro, durante o FICA, a Cidade de Goiás é

> uma linda cidade histórica – que mais parece cenário de filme – recebendo gente de várias partes do Brasil e do mundo numa pajelança cósmica, um formigueiro humano cobrindo de esperança as ruas de pedras cravadas nas margens do Rio Vermelho. Nessa Babel cultural, Goiás se transforma na capital mundial da rebeldia em favor da vida; da conspiração contra o atual modelo de desenvolvimento "ecologicamente predatório, socialmente perverso e politicamente injusto"; do uso subversivo dos recursos audiovisuais em favor da luta por um mundo melhor e mais justo, um mundo sustentável (TRIGUEIRO, 2006, p.10-1).

A partir do deslumbramento com o festival, Trigueiro questiona por que o Brasil desconhece o FICA e é tomado pela ideia de levá-lo para outros lugares do Brasil. Surge aí um dos possíveis germes para o FICA Itinerante: com o evento "Fica no Rio", André Trigueiro, o jornalista Zuenir Ventura e Carla Oliveira (esposa de Trigueiro) realizam as primeiras exibições dos filmes premiados no FICA.

Além da exibição dos filmes selecionados e da premiação, a partir do VIII FICA, o festival dispõe de uma Mostra Itinerante para a divulgação e a exibição das obras audiovisuais premiadas na edição atual. Sem custos para o empréstimo dos filmes, a mostra atende a comunidade de Goiás e outros Estados brasileiros. Órgãos Estaduais e Municipais, Instituições Culturais, Ambientalistas e de Ensino Público ou Privado podem solicitar as obras e deverão exibi-las sem cobrança de ingresso.

6.1.5 Filmes premiados com o troféu Cora Coralina (Melhor Filme Ambiental)

Ao longo das catorze edições do FICA (1999 – 2012), todos os filmes premiados com o troféu Cora Coralina são documentários, sendo quatro produções do Brasil, duas da China, duas da França, uma de Cuba, uma da Inglaterra, uma do Canadá, uma do Chile e uma de Portugal.

Em relação às produções brasileiras, três filmes são do Estado de Pernambuco e um filme é do Estado do Rio de Janeiro.

Quadro 6 – Lista de filmes premiados com o troféu Cora Coralina (Melhor Filme)

FICA	Filme	Direção	Gênero	País
I	Recife de dentro pra fora	Kátia Mesel	Doc.	Brasil
II	Puerto Principe Mio	Rigoberto Lopez	Doc.	Cuba
III	Revolução dos cocos	Don Rotheroe	Doc.	Inglaterra
IV	Herdsmen	Chen Jian Jun	Doc.	China
V	O bem comum: o último ataque	Carole Poliquin	Doc.	Canadá
VI	Surplus	Érik Gandini	Doc.	Suécia
VII	A morte lenta pelo amianto	Sylvie Deleule	Doc.	França
VIII	Ovas de Oro	Manuel Gonzalez	Doc.	Chile
IX	Ainda há Pastores?	Jorge Pelicano	Doc.	Portugal
X	Jaglavak – O príncipe dos insetos	Jerônemo Raynaud	Doc.	França
XI	Corumbiara	Vicentn Carelli	Doc.	Brasil
XII	Heavy Metal (Hu Xiao de Jin Shu)	Huaqing Jin	Doc.	China
XIII	Bicicletas de Nhanderu	Ariel Ortega e Patrícia Ferreira	Doc.	Brasil
XIV	Paralelo 10	Silvio Da-Rin	Doc.	Brasil

Fonte: Org. FERREIRA, T. A. (2013)

É interessante ressaltar que, apesar de todos os filmes serem documentários, isto é, abordarem "*o* mundo em que vivemos e não *um* mundo imaginado pelo cineasta" (NICHOLS, 2012, p.17), cada documentário tem sua voz distinta. De acordo com a classificação do pesquisador e professor de cinema Bill Nichols (2012), há seis tipos de construção de documentários (poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático)[65], sendo que, a identificação de um documentário com certa tipologia não precisa ser total.

> Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos. As características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme: elas dão a estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade (NICHOLS, 2012, p. 136).

A partir da leitura de Nichols (2012), o quadro abaixo foi construído apenas com a pretensão de fazer ver que, além de uma diversidade de temas, há diversas possibilidades de

[65] Ver Anexo 8 – Tipos de documentário (Nichols, 2010), página 153.

construções fílmicas para um documentário apresentar o tema escolhido.

Quadro 7 – Filmes premiados com o troféu Cora Coralina (Melhor Filme): tipos de documentário

		Tipos de documentário					
FICA	**Filme**	**poético**	**expositivo**	**observativo**	**participativo**	**reflexivo**	**performático**
I	Recife de dentro pra fora	x					
II	Puerto Principe Mio			x	x		
III	Revolução dos cocos		x		x		
IV	Herdsmen			x			
V	O bem comum: o último ataque	x	x				
VI	Surplus					x	x
VII	A morte lenta pelo amianto		x				
VIII	Ovas de Oro		x		x		
IX	Ainda há Pastores?	x	x				
X	Jaglavak , o príncipe dos insetos		x				
XI	Corumbiara		x	x	x		
XII	Heavy Metal (Hu Xiao de Jin Shu)		x	x	x		
XIII	Bicicletas de Nhanderu				x	x	
XIV	Paralelo 10			x	x		

FONTE: FERREIRA, T. A. (2013)

A seguir, apresentaremos um breve comentário dos catorze filmes, sendo que, no próximo capítulo, escolhemos examinar mais detalhadamente o filme *Recife de dentro para fora.*

6.1.5.1. Recife de dentro para fora

Recife de dentro para fora (1997), da pernambucana Kátia Mesel, é um documentário poético baseado no poema *Cão sem plumas*, do pernambucano João Cabral de Melo Neto. Musicado por Geraldo Azevedo e interpretado por ele, Elba Ramalho e Zé Ramalho, o poema surrealista percorre toda a trilha sonora, dando o ritmo e o movimento da narrativa: intercalando entre a câmera percorrer o rio nas mais variadas posições e imagens fotográficas em diferentes

planos (primeiro plano, plano geral, etc), essas imagens compõem as diversas relações do rio Capibaribe, mostrando seus diversos aspectos e suas relações com o mar, com o mangue, com os pescadores, com a cidade, com a miséria e com a cultura pernambucana.

6.1.5.2 Puerto Principe Mio

Porto Principe Mio (2000), do cineasta cubano Rigoberto López, é um documentário observativo e participativo sobre o contexto histórico e social da cidade de Porto Príncipe, capital do Haiti. Com uma trilha sonora bem elaborada (diversas músicas instrumentais, canções típicas, som direto) e sem a utilização de voz over, o filme utiliza depoimentos de alguns habitantes para contar a história da cidade: o crescente número de habitantes nos últimos 50 anos, a diversidade de artistas, as cerimônias religiosas, os problemas de segurança, de saneamento básico, de habitação e de água potável, e a opinião deles sobre o futuro de Porto Príncipe. Para isso, são utilizadas fotografias e vídeos de arquivo (em preto e branco e colorido), depoimentos posados para a câmera, imagens panorâmicas da cidade, "câmera discreta" e "câmera na mão" para registrar o cotidiano do centro da cidade (feira e trânsito caótico) e adentrar nos "becos" (sala de aula, aglomerado de casas, esgoto a céu aberto, etc.).

6.1.5.3 Revolução dos cocos

Revolução dos cocos (2000), dirigido por Dom Rotheroe e produzido pela *National Geographic*, é um documentário predominantemente expositivo, com trechos participativos, sobre a luta do povo Bougainville contra a mineradora inglesa multinacional Rio Tinto Zinc e depois, sua luta por independência de Papua Nova Guiné. Narrado como um "diário de bordo" de uma equipe de filmagem inglesa à Bougainville, o filme utiliza da voz over[66] para apresentar o objetivo do filme, descrever a viagem e relatar algumas impressões em relação aos bougainvilleanos. Além disso, a voz over e os depoimentos de alguns líderes bougainvilleanos são utilizados para apresentar informações geográficas e históricas, a relação dos bougainvilleanos com o meio ambiente e o contexto das lutas com a "revolução dos cocos",

[66] Voz over: o narrador é ouvido, mas não é visto pelo espectador. Além disso, os personagens do filme não ouvem essa voz, ela só existe para falar com o espectador.

considerada uma ecorrevolução social e econômica. As imagens utilizadas são obtidas durante a viagem ou são imagens de arquivo, mas elas desempenham um papel secundário. A força do documentário está nas informações transmitidas verbalmente, sendo que as imagens apenas ilustram a fala ou mostram os personagens dando depoimento.

6.1.5.4 Herdsmen

Herdsmen (2001), dirigido pelo chinês Chen Jian Jun e distribuído pela Documentary Educational Resources, é um documentário observativo, de abordagem etnográfica, que acompanha a migração de uma família nômade (de etnia Kazak) em Xinjiang, na China, da primavera ao inverno. Utilizando-se da câmera discreta[67], da legenda para apresentar os atores sociais e do som ambiente, o filme percorre as diversas paisagens naturais de Xinjiang e observa Latay, a esposa e os onze filhos interagindo uns com os outros, com os animais (ovelhas, cavalos e camelos), com a profissão de pastores, com os ciclos da natureza, com a música, com a religião islâmica e com a dificuldade de obterem alimentos em algumas épocas do ano.

6.1.5.5 O bem comum: o último ataque

O bem comum: o último ataque (2002), da canadense Carole Poliquin, é um documentário expositivo, com trechos poéticos, sobre a mercantilização dos bens comuns. Fazendo uma paródia com a criação do mundo, escreve-se na tela *Deus demorou 7 dias para construir o mundo*. Em seguida, uma voz over, acompanhada de música instrumental, diz que, *7 dias podem ser suficientes para transformar o que era bem comum em mercadoria* (água, conhecimentos ancestrais, sementes, genes, saúde, serviços públicos e medicamentos) A partir disso, o filme intercala a utilização da voz over (sempre acompanhada de música instrumental) com depoimentos, vindos do Canadá, EUA, México, França, Brasil e Índia, sobre as consequências da submissão do mundo aos interesses privados. A força do discurso verbal, que denuncia a globalização neoliberal e defende a busca de novos paradigmas civilizatórios, é reforçada por meio do apelo emocional, presente em cenas com imagens poéticas e música instrumental.

[67] A câmera discreta consiste em procurar captar e registrar a "realidade tal como ela é", dando a impressão que se observa a espontânea experiência vivida.

6.1.5.6 Surplus

Surplus (2003), do cineasta italiano (residente na Suécia) Erik Gandini, é um documentário reflexivo/performático sobre o consumismo e o pensamento do anarcoprimitivista John Zerzan. Utilizando dispositivos da estética audiovisual contemporânea (edição "picotada", sobreposição de vozes, repetição de cenas, imagens que não ilustram diretamente a voz off/voz over[68], uso de linguagem que lembra o videoclipe e a propaganda, etc.), o filme argumenta que o consumismo impossibilita um mundo sustentável, ressaltando a destruição do meio ambiente, a desigualdade social, o poder das grandes corporações multinacionais e o poder da propaganda em nos vender, juntamente com seus produtos, ideias de felicidade, satisfação e liberdade. Diante disso, questionam-se as formas tradicionais de militância pacífica.

6.1.5.7 A morte lenta pelo amianto

A morte lenta pelo amianto (2004), da cineasta francesa Sylvie Deleule, é um documentário expositivo sobre a luta de alguns países (França, Canadá, Alemanha, Brasil) contra a utilização do amianto. Narrado em voz over feminina, o filme defende explicitamente essa luta em todo o planeta, denunciando os danos à saúde provocados pelo amianto, relatando a história de seu banimento na França (1997) e a pressão dos empresários à comunidade científica para sua regulamentação (legitimar o uso controlado e responsável do mineral). Além da voz over, o discurso verbal é reforçado por depoimentos de médicos, cientistas, empresários do amianto, trabalhadores, políticos e jornalistas. As imagens que acompanham a voz over são fotografias de arquivos e reportagens televisivas, e os depoimentos são acompanhados das imagens dos respectivos personagens.

6.1.5.8 Ovas de Ouro

Ovas de Ouro (2005), dos cineastas chilenos Manuel Gonzalez e Anhahí Johnsen, é um documentário predominantemente expositivo, com trechos participativos, sobre a criação

[68] A voz off dialoga com os personagens, mas não está em cena (o personagem que fala não é visto pelo espectador). A voz over dialoga apenas com o espectador, mas não está em cena (o narrador não é visto pelo espectador).

intensiva de salmão no Chile. Narrado em voz over (acompanhado de música instrumental), o filme apresenta várias informações sobre a indústria do salmão para a economia chilena e denuncia os impactos socioambientais produzidos pelas multinacionais norueguesas, que controlam todo o processo produtivo. Além da voz over, a denúncia é reforçada pelos discursos do senador socialista Nelson Avila e dos sindicalistas, pelo apelo emocional presente nos depoimentos e nas imagens dos trabalhadores da indústria do salmão e dos pescadores "artesanais" e pelas entrevistas com representantes das multinacionais.

6.1.5.9 Ainda há pastores

Ainda há pastores (2006), do cineasta português Jorge Pelicano, é um documentário expositivo, com trechos poéticos, sobre os últimos pastores de Casais dos Folgosinhos, na Serra da Estrela, em Portugal. Narrado predominantemente por uma voz over (acompanhada de música instrumental), o filme relata os aspectos geográficos e históricos da região, contando a história dos velhos e do mais novo pastor. Esses pastores e suas famílias dão depoimentos, relatando o cotidiano. O personagem principal é o engraçado Hermínio, o mais jovem pastor com 27 anos. Além das belas imagens coloridas da região e dos personagens, há belas imagens em preto e branco, utilização de som ambiente e alguns recursos de edição (efeitos de aceleração, sobreposição de imagens).

6.1.5.10 Jaglavak, o príncipe dos insetos

Jaglavak, príncipe dos insetos (2006), dirigido pelo francês Jérôme Raynaud e produzido pela Zed[69], é um documentário expositivo, com abordagem de caráter descritivo e didático, sobre a relação do povo Mofu com os insetos, nas montanhas de Mandara, no Camarões. Narrado predominantemente por uma voz over (acompanhada de música instrumental), o filme relata o cotidiano dos Mofu com os insetos, usados na medicina, na agricultura e na religião. Dentre os insetos, destaca-se o "episódio" da formiga carnívora Jaglavak, que é procurada quando os cupins ameaçam suas casas e plantações. Com belas imagens captadas da região, dos insetos e dos

[69] Zed é empresa francesa, produtora e distribuidora, de documentários especializados em história natural, etnografia, ciência e aventura.

Mofu, a câmera também registra os depoimentos deles e uma "câmera discreta" observa as conversas entre eles.

6.1.5.11 Corumbiara

Corumbiara (2009), dirigido pelo cineasta indigenista Vincent Carelli e produzido pela Vídeo nas Aldeias, é um documentário predominantemente participativo, de abordagem investigativa e de denúncia, do massacre de índios isolados na reserva Corumbiara, no sul de Rondônia, no Brasil, em 1986. Narrado em voz over por Vincent, o cineasta relata que foi convidado por Marcelo Santos, indigenista da Funai (Fundação Nacional do Índio), para registrar os vestígios do massacre, sendo que, no decorrer do filme, vai relatando e mostrando o material coletado de 1986 a 2006. Esse material consiste em conversas entre Vincent e Marcelo sobre o filme, imagens dos visíveis vestígios do massacre, do encontro com alguns índios e da dificuldade de comunicação com eles, registro de alguns costumes indígenas, imagens de arquivo (jornais, reportagens televisivas) e depoimento do advogado dos latifundiários, de alguns fazendeiros e funcionários dos madeireiros.

6.1.5.12 Heavy Metal

Heavy Metal (2009), do cineasta chinês Huaqing Jin, é um documentário predominantemente observativo, com trechos expositivos, sobre a luta diária de trabalhadores que decompõem e reciclam lixo eletrônico, na cidade de Fengjiang, na China. Sem a utilização de voz over, o filme utiliza de legenda para narrar o contexto histórico do depósito de lixo eletrônico na cidade e dar algumas informações sobre a família de Zhang e de Qiuxia. O som ambiente e a "câmera discreta" são predominantes, sendo que a música instrumental é utilizada pontualmente para reforçar o apelo emocional. A montagem consiste em belos enquadramentos (preto e branco e colorido) do trabalho cotidiano dos e-lixos e de um conjunto de planos realizados pela câmera discreta, que observa os conflitos e as angústias familiares e existenciais dos personagens sociais.

6.1.5.13 Bicicletas de Nhanderu

Bicicletas de Nhanderu (2010), dirigido pelos cineastas indígenas Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, e produzido pela Vídeo nas Aldeias, é um documentário participativo, com trechos poéticos e reflexivos, sobre o cotidiano e a espiritualidade dos índios Mbya-Guarani, da aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, no Estado do Rio Grande do Sul, no Brasil. Utilizando-se da câmera na mão, sem recorrer a uma construção científica e pedagógica, os próprios índios registram as interações entre os membros da tribo e as transformações de sua cultura, decorrente da aproximação com o homem branco: contam sobre o raio que caiu na aldeia; conversam sobre o próprio filme, sobre a construção da "casa de reza" e sobre a festa, onde alguns vão dançar, beber e jogar baralho. Além disso, destaca-se a presença em cena de Palermo e Neneco, duas crianças que interagem de maneira descontraída e divertida com a câmera.

6.1.5.14 Paralelo 10

Paralelo 10 (2012), do cineasta carioca Sílvio Da-Rin, é um documentário observativo e participativo, sobre a viagem do sertanista José Carlos Meirelles e do antropólogo Terri Aquino, que sobem o rio Envira (região do Paralelo 10 Sul), no Acre, para ajudar os povos indígenas Madija e Ashaninka a encontrar melhores formas de se relacionar com os "Brabos", considerados índios isolados. Utilizando-se predominantemente de som ambiente, com trechos de música instrumental, e entre belos e variados planos de paisagens naturais, do cotidiano no barco, dos obstáculos da viagem e das aldeias que vão encontrando no caminho, Meirelles conta sua atuação na Funai e expõe as contradições de seu ofício. Além disso, há depoimentos dos Madijas e dos Ashaninkas em relação aos "Brabos" e são registradas as reuniões ministradas com o intuito de minimizar os conflitos entre os povos indígenas.

6.1.6 Ida ao XIII FICA (2011)

Como o FICA foi uma das motivações para essa pesquisa, resolvemos ir à edição de 2011

do Festival. Na época, ainda não tínhamos definido a dimensão que ele teria em nossa pesquisa, e fomos com o intuito de estabelecer contato com a organização e ir ao MIS-GO (Museu de Imagem e Som), que nos emprestaria os filmes pertencentes ao acervo do FICA.

Antes de nossa ida, entramos em contato com Keith e Stella, funcionárias do MIS-GO, e com Rodrigo Santana, coordenador geral do festival em 2011, e nos apresentamos como educadores ambientais e pesquisadores sobre cinema ambiental, destacando nosso interesse pelo festival.

6.1.6.1 Dados e informações

O XIII FICA foi realizado do dia 14 a 19 de junho de 2011, na Cidade de Goiás, município com uma população estimada em 24.493 habitantes e localizada a 135 km a noroeste de Goiânia, capital do Estado de Goiás.

De acordo com o site do festival, foram inscritos 414 filmes, representando 47 países. Descrevendo essa totalização, 226 filmes eram produções brasileiras e 188, produções estrangeiras; em relação ao gênero, 292 documentários, 59 ficções, 46 animações e 17 séries televisivas; em relação à metragem, 64 longas, 109 médias e 241 curtas.

O Júri de Seleção, composto por Alyne Fratari (produtora cultural), Geórgia Cynara (jornalista e docente da UEG), Luís Araujo Pereira (escritor), Marcela Borela (cineasta e docente da Faculdade de Cambury, em Goiânia) e Roberto Mello (psicanalista e crítico de cinema), selecionaram 30 produções (7 longas, 6 médias, 14 curtas e 3 séries televisivas) para a Mostra Competitiva, provenientes de 7 países (Brasil, França, República Tcheca, Itália, Holanda, Chile, China e Armênia): 25 documentários, 3 ficções e 2 animações. Os filmes brasileiros são 21 dos 30 filmes selecionados.

Figura 3. Estados dos filmes brasileiros selecionados para a Mostra Competitiva do XIII FICA. Fonte: Org. FERREIRA, T. A. (2013)

Os filmes selecionados foram:

Quadro 8 - Lista dos filmes selecionados para a Mostra Competitiva do XIII FICA

Filme	**Diretor**	**País**	**Gênero**
Longas-metragens			
2012, Tempo de Mudança	João Amorim	EUA e Brasil	Doc.
Lixo Extraordinário	Lucy Walker	Brasil e Inglaterra	Doc.
No meio do rio, entre árvores	Jorge Bodanzky	Brasil	Doc.
Pó - O grande processo do amianto	Niccolò Bruna e Andrea Prandstraller	Itália, Bélgica e Suíça	Doc.
Os guerreiros do arco-íris da Ilha Waiheke	Suzanne Raes	Holanda	Doc.
Terra deu, terra come	Rodrigo Siqueira	Brasil	Doc.
Tudo para o bem do mundo e de Nosovice	Vit Klusak	República Tcheca	Doc.
Médias-metragens			
La Moneda – Uma história contemporânea Latino Americana	Pedro Dantas	Brasil e Chile	Doc.

A terra da lua partida	Marcos Negrão e André Rangel	Brasil	Doc.
Bicicletas de Nhanderu	Ariel Ortega e Patrícia Ferreira	Brasil	Doc.
Idade do cobre	Ivo Bystoièan	República Tcheca	Doc.
O desejo da vila Changhu	Xia Chenan	China	Doc.
O preço da semente	Miguel Vassy	Argentina e Brasil	Doc.
Curtas-metragens			
Acercadacana	Felipe Peres Calheiros	Brasil	Doc.
Alimentar o animal	S. Louis	França	Doc.
Azul cor da terra	Rafael de Almeida	Brasil	Doc.
Diga 33	Ângelo Lima	Brasil	Doc.
Discordo	Hamadzajn chem.	Armênia	Doc.
Fractais sertanejos	Heraldo Cavalcanti	Brasil	Doc.
Marcovaldo	Cintia Langie e Rafael Andreazza	Brasil	Fic.
O plantador de quiabo	Coletivo Santa Madeira	Brasil	Fic.
O som do tempo	Petrus Cariry	Brasil	Doc.
Peixe pequeno	Vicent Carelli e Altair Paixão	Brasil	Doc.
Planeta Z	Momoko Seto	França	Ani.
Pólis	Marcos Pimentel	Brasil	Doc.
Tamanduá Bandeira (anim)	Ricardo Podestá	Brasil	Ani.
Teia do Cerrado	Uliana Duarte	Brasil	Doc.
Séries Televisivas			
Consciente Coletivo – Episódios Aquecimento Global e Resíduos	Lúcia Araújo e Pedro Iuá	Brasil	Ani.
Ecos do Brasil – Episódios Ecos Democráticos e Ecos Radioativos	Lúcia Araújo e Dener Giovanini	Brasil	Doc.
Um pé de quê? Episódios 3 e 4	Lúcia Araújo e Estevão Ciavatta	Brasil	Doc.

Fonte: http://fica.art.br/xiii-fica-filmes-selecionados/ Org. FERREIRA, T. A. (2013)

Os filmes foram exibidos no segundo, terceiro e quarto dia, no período da tarde. No dia posterior à exibição, pela manhã, era realizado um debate com os cineastas.

O Júri de Premiação, composto por Cacá Diegues (cineasta e presidente do júri), Alfredo Maney (docente de cinema da UFSC), Anselmo Pessoa (crítico de cinema), Maria Dora Mourão (docente de cinema da USP), Michel Renov (autor de livros sobre documentário), João Campari (experiência e prática em políticas ambientais) e Laurent Jullier (professor de cinema da Universidade de Nancy, na França), premiaram as seguintes obras: *Bicicletas de Nhanderu* (Melhor filme ambiental), *Os guerreiros do arco-íris da Ilha Waiheke* (Melhor longa), *O desejo da vila Changhu* (Melhor média), *Pólis* (Melhor curta), *Tamanduá Bandeira* e *Teia do Cerrado* (Melhores filmes goianos) e *Consciente Coletivo* (Melhor série televisiva). O Júri Popular premiou o filme *Lixo Extraordinário*.

A programação multicultural foi composta de Fórum Ambiental, Fórum de Cinema,

cursos e oficinas de cinema e de meio ambiente, Mostra FICA Animado, Mostra Paralela, Mostra ABD-GO, exposição de fotografia e muitas apresentações musicais, destacando-se os shows de Maria Rita, Mano Chao e Rita Lee.

O Fórum Ambiental, coordenado por Emiliano de Godoi e o Fórum de Cinema, coordenado por Lisandro Nogueira, tiveram as seguintes mesas-redondas: *Rio +20: avanços e desafios; Comitê de bacia hidrográfica: uma evolução da democracia participativa; Consequências climáticas na conversação do patrimônio histórico; História da cultura ambiental no Brasil; Energia nuclear: Fukushima, Angra dos Reis e Césio 137 em Goiás; Encontro com Arnaldo Jabor e Cacá Diegues: cinema brasileiro* e *O que é ambiente humano?*

A Mostra Paralela homenageou o cineasta Arnaldo Jabor, sendo exibidos, do segundo ao sexto dia, no período da noite, os seguintes filmes realizados por ele: *Opinião pública* (1967), *Toda nudez será castigada* (1973), *O casamento* (1975), *Tudo bem* (1978), *Eu te amo* (1980) e *A suprema felicidade* (2010).

6.1.6.2 Impressões e reflexões

Durante os seis dias de festival, assistimos vários filmes da Mostra Competitiva, fomos a alguns Fóruns de Cinema e de Meio Ambiente, aos debates com os cineastas e a algumas apresentações musicais. Nesses eventos e andanças pela cidade, conversamos com algumas pessoas da organização (Eudaldo Guimarães[70], Bento Cassiano[71], Rodrigo Santana[72] e Jefferson Boi Affiune[73]), com representantes de revistas (Paulo César da Costa Heméritas[74] e Beatriz Barreira), com moradores e comerciantes da cidade, com turistas e com muitos estudantes de cinema. Entre conversas informais e algumas entrevistas (também informais), fomos dialogando com nossas impressões e questionamentos.

Em relação às impressões, observamos, conversamos e constatamos que:

- o festival permanece relativamente pacato até o terceiro dia, apesar da presença notável

[70] Coordenador de tráfego de filmes desde a primeira edição do festival.
[71] Assistente de meio ambiente.
[72] Coordenador operacional.
[73] Coordenador executivo
[74] Representante da Revista Visão Socioambiental, do Rio de Janeiro.

da imprensa, que não se restringe à local e à estadual, mas abrange jornais e revistas de vários Estados brasileiros;

- os dias com maior público são sexta à noite, sábado e domingo, nas grandes apresentações musicais;

- as sessões de filmes da Mostra Competitivas são longas e tornam-se cansativas; há um número razoável de público[75], sendo que, no decorrer das exibições, que são realizadas das 14h às 18h30, a sala vai esvaziando;

- muitas crianças (entre 7 e 10 anos) no início das sessões de filme da Mostra Competitiva, devido a trabalhos escolares sobre o festival;

- algumas pessoas comentaram que não estão acostumados a assistir documentários e consideram esses filmes de difícil compreensão;

- a sala estava lotada, com um grande número de pessoas assistindo em pé, durante a exibição do documentário *Lixo Extraordinário*, filme que concorreu ao Oscar de melhor documentário em 2011 e teve significativa divulgação na mídia;

- todas as sessões de filmes da Mostra Paralela estavam lotadas;

- poucas pessoas presentes nos debates com os cineastas, sendo que, a maioria eram pessoas da imprensa;

- os fóruns de Cinema e de Meio Ambiente iniciavam lotados[76], sendo que, no decorrer das palestras, grande parte do público deixava a sala.

A partir das impressões, surgiram alguns questionamentos:

- o que é o FICA: um festival de cinema ambiental ou uma "festa" multicultural?;

- restringir o formato do festival para a Mostra Competitiva é restringir o público à mídia e aos especialistas?;

- a festa multicultural é uma estratégia interessante para atrair um público diversificado?;

- como incentivar esse público diversificado a assistir "filmes alternativos" (Mostra Competitiva), isto é, filmes que não se enquadram no padrão hollywoodiano de cinema?;

- qual a relação dos filmes com a educação: caráter didático, informativo, prescritivo,

[75] Dos 361 lugares do Teatro São Joaquim (http://www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php/Teatro_S%C3%A3o_Joaquim), estima-se que, as sessões da Mostra Competitiva iniciam com metade da capacidade do mesmo, sendo que, no final das quatro horas e meia de exibição, havia menos de 30 pessoas.

[76] Os fóruns eram realizados no Teatro São Joaquim e no pátio da igreja Matriz. Estima-se que os fóruns iniciavam com 400 pessoas , sendo que, no final dos mesmos, havia menos de 50 pessoas.

reflexivo?

Esses questionamentos não serão aprofundados nessa pesquisa, mas consideramos importante para nós, enquanto pesquisadores, registrá-los.

7. ANÁLISE DO FILME *RECIFE DE DENTRO PARA FORA*

Molhou os pés,
sentiu o balanço do rio,
(ou)viu e
engoliu águas de desigualdade ...
(Thaís Arruda Ferreira, 2012).[77]

Figura 4. Cão e rio Capibaribe

Fragmentos e sentidos

Com um pequeno texto escrito após assistir *Recife de dentro pra fora* e uma imagem do mesmo, iniciamos esse ensaio. Como diz o pesquisador e professor Milton Almeida (2001, p. 10-11), "o significado do filme não está no resumo [dele], [...] mas no conjunto de sons e imagens que, ao término, compôs um sentimento e uma inteligência sobre ele [...]. O significado de um filme não é linear, é corporal, conflituado, não leva a uma conclusão inequívoca".

É com os sentidos que examinaremos *Recife de dentro para fora*, buscando articular os elementos da sensibilidade (sentidos, emoção e afeto), acionados pelo contato com os sons e com as imagens em movimentos, com a razão. Isso tem o intuito de dialogar com o potencial educador do mesmo, no sentido de uma educação crítica e emancipatória, assumindo o objetivo de não

[77] Pensamentos soltos após assistir o filme *Recife de dentro para fora* dia 14/06/2012.

somente apontar os valores sociais presentes no enredo, mas também examinar a própria forma artística em que se narra o filme e a partir da qual se promove uma educação dos sentidos (LOUREIRO, 2008).

A partir disso, nosso diálogo com o filme não é somente interpretativo. Com uma diversidade de fragmentos (imagens do filme, leituras, divagações e pensamentos soltos), estamos criando uma narrativa que procura inter-relacionar algumas exclamações e interrogações que nos atravessam diante das relações sociais e das relações com a natureza.

Nesse percurso, voltamos algumas páginas dessa dissertação e damos um close apenas no breve comentário que fizemos sobre o filme:

> *Recife de dentro para fora* (1997), da pernambucana Kátia Mesel, é um documentário poético baseado no poema *Cão sem plumas*, do pernambucano João Cabral de Melo Neto. Musicado por Geraldo Azevedo e interpretado por ele, Elba Ramalho e Zé Ramalho, o poema surrealista percorre toda a trilha sonora, dando o ritmo e o movimento da narrativa: intercalando entre a câmera percorrer o rio nas mais variadas posições e imagens fotográficas em diferentes planos (primeiro plano, plano geral, etc), essas imagens compõem as diversas relações do rio Capibaribe, mostrando seus diversos aspectos e suas relações com o mar, com o mangue, com os pescadores, com a cidade, com a miséria e com a cultura pernambucana (FERREIRA, 2013, p.87).

Desse conjunto de palavras, damos um close no título *Recife de dentro para fora* e no termo "documentário poético". *Recife de dentro para fora*, sendo um documentário, "aborda *o* mundo em que vivemos e não *um* mundo imaginado pelo cineasta" (NICHOLS, 2012, p.17), proporcionado uma "nova visão" da cidade de Recife e, a partir disso, colocando diante de nós, algumas questões socioambientais.

Essa "nova visão", proporcionada por esse documentário, consiste em representar, de maneira poética, a cidade de Recife, de "dentro para fora". Esse "de dentro para fora" é interpretado por nós de várias maneiras, sendo que uma não contradiz as outras: (1) de "dentro" do rio para "fora", percorrendo e registrando os arredores; (2) de "dentro" das especificidades de Recife (aspectos naturais, desigualdade social e manifestações culturais) para "fora", no sentido que podemos inferir e/ou generalizar relações semelhantes em outros locais; e (3) de "dentro" das memórias, das percepções e da criatividade dos pernambucanos João Cabral de Melo Neto (poeta), Kátia Mesel (cineasta) e Geraldo Azevedo (músico) para "fora", no poema, na trilha sonora e no documentário.

Nesse sentido, a interação entre cineasta, tema e público assume uma dimensão

interessante. Pode-se dizer que, as vozes desse documentário (cineasta, poeta e músico), ao falarem do rio Capibaribe para o público, falam também deles mesmos. Embora apenas a imagem de João Cabral de Melo Neto apareça no documentário, dando um depoimento sobre sua relação com o rio Capibaribe, Kátia Mesel e Geraldo Azevedo também estabelecem relações com a cidade de Recife. A cineasta nasceu em Recife e produziu mais de 26 filmes e vídeos sobre a cultura pernambucana[78]. O músico nasceu em Petrolina (PE) e mudou-se para Recife com 18 anos, juntando-se a um grupo folclórico, e suas composições recebem a influência, dentre outras, da cultura pernambucana[79].

Além disso, essa "nova visão", proporcionada pelo documentário, sendo realizada de modo poético, "é particularmente hábil em possibilitar formas alternativas de conhecimento" (NICHOLS, 2012, p.138). Com planos cuidadosamente compostos, mas sem utilizar as convenções de montagem em continuidade, esses planos, organizados de maneira fragmentada, acompanham o ritmo dado pela trilha sonora, composta de música instrumental e pela interpretação do poema surrealista *Cão sem plumas*, recitado e cantado por Geraldo Azevedo, Elba Ramalho e Zé Ramalho, cantores conhecidos nacionalmente.

Desse modo, ao acompanhar e expressar os movimentos do rio, o documentário não tem um ritmo constante. Como as águas do rio, que se movimentam de maneira distinta, dependendo das relações estabelecidas com o mangue, com o mar e com a cidade, o documentário é tanto "um río calmo, cuerpito de agua que busca ir"[80] quanto "um río bravo, cuando el mal tiempo nos deja estar"[81].

O documentário, sendo um rio "mais calmo", utiliza o *travelling* (deslocamento de câmera) em planos mais longos e mais lentos para registrar o "passeio" pelo rio, mostrando a paisagem em planos gerais.

[78] Informações obtidas no blog da cineasta http://katiamesel.blogspot.com.br/ .
[79] Informações obtidas no blog do músico e compositor http://www.geraldoazevedo.com.br/2012/bio.php
[80] Trecho da música "De agua", interpretada pela banda argentina Arbolito.
[81] Idem.

Figura 5. *Travelling* paralelo*:*percorrendo o rio 1.1

Figura 6. *Travelling* paralelo: percorrendo o rio 1.2

Figura 7. *Travelling* paralelo: percorrendo o rio 1.3

Figura 8. *Travelling* paralelo: percorrendo o rio 1.4

Além desse deslocamento paralelo ao rio, que ora é realizado da esquerda para a direita (ver Figuras 5, 6, 7 e 8), ora da direita para a esquerda, o documentário também utiliza o deslocamento vertical e frontal, sendo que, a duração e a velocidade dos planos dependem e acompanham o ritmo da música instrumental e a interpretação do poema.

Figura 9. *Travelling* vertical: menino pulando no rio 1.1

Figura 10. *Travelling* vertical: menino pulando no rio 1.2

Figura 11. *Travelling* vertical: menino pulando no rio 1.3

Figura 12. *Travelling* frontal 1.1

Figura 13. *Travelling* frontal 1.2

Figura 14. *Travelling* frontal 1.3

O documentário, sendo um rio “mais bravo”, utiliza o *travelling* frontal em planos mais longos e mais acelerados, dialogando com a música instrumental, mais acelerada ritmicamente.

Figura 15. *Travelling* frontal: superfície do rio 1.1

Figura 16. *Travelling* frontal: superfície do rio 1.2

Figura 17. *Travelling* frontal: superfície do rio 1.3

Além dessas nuances, o *travelling* também é utilizado para percorrer debaixo d´água e a superfície do rio. Nesses momentos, o deslocamento da câmera é utilizado de maneira "mais livre", percorrendo os três eixos espaciais (frontal, vertical e paralelo).

Figura 18. *Travelling* frontal: debaixo d´água

Figura 19. *Travelling* vertical: debaixo d´água para superfície

Figura 20. *Travelling* paralelo: superfície 1.1

Figura 21. *Travelling* paralelo: superfície 1.2

Figura 22. *Travelling* vertical: superfície para debaixo d´água

Figura 23. *Travelling* paralelo: debaixo d´água

Com todo esse conjunto de imagens na memória, iniciamos a exibição do documentário.

As primeiras imagens do documentário são realizadas debaixo d´água por um *travelling* paralelo, que se desloca da esquerda para a direita. No centro da tela, está escrito: "um documentário à [sic] partir do poema "O cão sem plumas", de João Cabral de Melo Neto". Em seguida, aparece o poeta, dando um depoimento sobre o rio Capibaribe.

Esse trecho expositivo é composto de planos curtos, com voz e imagem do poeta dando depoimento, e planos mais longos, com apenas a voz do poeta (voz *over*) e um conjunto de imagens aéreas do rio Capibaribe em tonalidade sépia, que ao longo dos planos, vai ganhando "cor", adquirindo tonalidades mais "vivas".

Figura 24. João Cabral de Melo Neto

Figura 25. Plano aéreo: tonalidade sépia 1

Figura 26. Plano aéreo: tonalidade sépia 2

Figura 27. Plano aéreo: tonalidade mais viva 1

Figura 28. Plano aéreo: tonalidade mais viva 2

Figura 29. Plano aéreo: tonalidade mais viva 3

Figura 30. Plano aéreo: tonalidade mais viva 4

Figura 31. Plano aéreo: tonalidade "viva" 1

Figura 32. Plano aéreo: tonalidade "viva" 2

Figura 33. Plano aéreo: tonalidade "viva" 3

As imagens em tonalidade sépia, que dão a impressão de envelhecimento, aparecem quando João Cabral de Melo Neto relembra memórias mais antigas, comentando que nasceu de fronte para o Capibaribe, que apesar de nunca ter tomado banho no rio, de ser um lugar aonde "os meninos de família" não iam, um lugar onde se jogava o lixo, o rio o marcou muito a vida toda. A partir disso, ele comenta sobre o poema *Cão sem plumas*, e as imagens vão adquirindo uma tonalidade "mais viva". O poema foi realizado a partir das lembranças do rio, e para esse poema mais sofisticado, ele inventou um cão que enfeita o rio.

Após esse breve depoimento, há um corte brusco em relação à sequência das imagens. Aparece um cão nadando no rio. É realizado mais um corte. No centro da tela está escrito “Recife de dentro para fora” e um *travelling* paralelo, da direita para a esquerda, inicia o percurso, em planos fragmentados, de navegar pelo mar até encontrar o rio Capibaribe.

Figura 34. Rio Capibaribe e cão

Figura 35. *Travelling* paralelo: mar 1.2

Figura 36. *Travelling* paralelo: mar 1.1

Figura 37. Foco navio 1

Figura 38. Foco navio 2

Figura 39. Homens de barco e navio

Figura 40. *Travelling*: transição do mar para o rio 1.2

Figura 41. *Travelling*: transição do mar para o rio 1.1

A partir disso, a câmera vai registrando os diversos aspectos do rio e suas relações com o mar, com o mangue, com a cidade e com os homens, tanto com os "homens sem plumas" quanto com os "homens com plumas", embora, como diz o poeta, ele conheça melhor os "homens sem plumas".

A cineasta, ao entrar no rio e percorrê-lo nas três dimensões espaciais, deixa de ver o rio de longe e de cima, para vê-lo de "dentro para fora". Ao iniciar o documentário com o depoimento e com os planos mais distantes e aéreos do rio, ela resgata esse olhar de longe e de cima, um olhar a partir da leitura do poema. Contudo, o olhar surrealista do poeta é tão encantador, que instiga a cineasta a olhar o rio de perto, e também a enfeitá-lo. Não apenas com palavras, mas com elas e com imagens em movimento. Desse modo, ao enfeitar o rio com diversos planos fragmentados e musicando o poema, "a experiência de assistir o filme difere da de olhar para a realidade, de modo que as palavras só conseguiriam explicar imperfeitamente" (NICHOLS, 2012, p.124).

Diante dessas palavras do pesquisador e professor de cinema Bill Nichols, pausamos nossas palavras. Repetimos algumas vezes o trecho, damos um foco na palavra "experiência" e mudamos de plano. Relembramos uma aula na qual apresentamos o artigo *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, do educador Jorge Larrosa Bondía. O autor nos convida para pensarmos juntos a educação a partir do par experiência/sentido.

Bondía (2002) começa investigando a palavra "experiência":

> a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, não o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está

> organizado para que nada nos aconteça. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (BONDÍA, 2002, p.21).

Saltamos algumas páginas e apresentamos um trecho mais longo, percorrido mais lentamente:

> a experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade , suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p.24).

Repetimos esse trecho, percorrendo-o ainda mais lentamente. Pausamos novamente nossa escrita. E a experiência do filme, no sentido de as palavras só conseguirem explicar imperfeitamente? Todo filme possibilita essa experiência?

> [...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em "fazer" uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, "fazer" significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (HEIDEGGER, 1987, p. 134 apud BONDÍA, 2002, p.25).

Nesse sentido, não é todo filme que se apodera de nós, que nos toca, que nos transforma. Essa experiência do filme, no sentido de as palavras só conseguirem explicar imperfeitamente, consiste naqueles que, ao pensar o impensado, expressam algo de tal maneira, que isso não pode ser expresso de outra forma. Desse modo, "pensar o impensado" "não é somente 'raciocinar' ou 'calcular' ou 'argumentar', [...] mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece" (BONDÍA, 2002, p.21). Com os sentidos, esses filmes estimulam a parar para sentir, a parar para olhar, a parar para escutar, a parar para pensar...

Como o rio era um cachorro,
o mar podia ser uma bandeira
azul e branca
desdobrada
no extremo do curso
- ou do mastro – do rio

Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa da água.

Figura 42. *Travelling* paralelo: trabalhadores (galeria de esgoto)

Sabia dos caranguejos
de lodo e ferrugem.
Sabia da lama
como de uma mucosa.
Devia saber dos polvos.
Sabia seguramente
da mulher febril que habita as ostras

Figura 43. Plano detalhe: caranguejo

Figura 44. *Travelling* paralelo: rio e barcos

Figura 45. *Travelling* paralelo: mulher e barco

É quando alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem
É quando alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem

Ainda de acordo com Bondía (2002), nossa sociedade produz quatro obstáculos para a perda da experiência, isto é, para que nada nos toque: o excesso de informação, o excesso de opinião, a falta de tempo e o excesso de trabalho.

Em relação ao excesso de informação, Bondía ressalta:

> a primeira coisa que gostaria de dizer sobre a *experiência* é que é necessário separá-la da informação. [...] Depois de ter lido um livro ou uma informação, depois de ter feito uma viagem ou ter visitado uma escola, podemos dizer que sabemos coisas que antes não sabíamos, que temos mais informação sobre alguma coisa; mas, ao mesmo tempo, podemos dizer também que nada nos aconteceu, que nada nos tocou, que com tudo o que aprendemos nada nos sucedeu ou nos aconteceu (BONDÍA, 2002, p. 22).

Ao relacionarmos o comentário de Bondía (2002) com filmes, paramos para pensar nos filmes e vídeos que abordam a temática ambiental. Além das disputas relacionadas à concepção de meio ambiente, e consequentemente, aos conflitos existentes em relação aos problemas ambientais, os mesmos nos informam sobre a temática ambiental ou propiciam uma experiência que, dentre outras coisas, nos estimulam e nos provocam a refletir (sentir, pensar e posicionar-se) sobre a temática?

A maioria dos vídeos produzidos pela *National Geographic* e pela *Discovery Chanel*, ao utilizar predominantemente a estrutura do documentário expositivo, nos informam sobre alguns aspectos relacionados à temática ambiental, entendida como "natureza". Dessa forma, uma voz over informativa e clara é sobreposta às imagens, passando todas as informações. As imagens ilustram as informações e/ou nos mostram aquilo que está fora de vista, por estar distante no espaço e no tempo ou pelo tamanho: pequeno ou grande demais.

Diante disso, o antropólogo Franco La Cecla (1992) ressalta a banalização das imagens da natureza, o que ele denomina de "pornoecologia" Esses vídeos reduzem a natureza a um cartão-postal que, com o excesso de hiper-realismo, nos dá a ilusão de entrarmos em uma intimidade com a natureza. Na realidade, essa intimidade proporcionada pelo vídeo não é tridimensional, mas apenas aquela nivelada sob duas dimensões e privada do efeito das realizações com o outro (natureza).

Além desses vídeos, a estrutura do documentário expositivo também está presente em vídeos que apresentam temas de evidência (mudanças climáticas, efeito estufa, lixo e reciclagem, desmatamento, preservação da natureza, etc.) em relação à crise ambiental, entendida como desequilíbrio entre o grupo (homogêneo) humanidade e os elementos bióticos e abióticos da

natureza. Esses vídeos adotam um caráter de "reportagem", procurando nos informar sobre os problemas ambientais e/ou denunciá-los. Alguns vídeos também procuram mostrar algumas soluções para os problemas, enfatizando que, cada um, individualmente, pode "ajudar" a resolver os mesmos. Desse modo, após assistir o vídeo, sabemos mais sobre o assunto, podemos dar nossa opinião a partir das informações apresentadas, podemos adotar as soluções apresentadas, realizando-as automaticamente, mas talvez nada tenha nos acontecido, nada nos tocou.

Ainda há vídeos e filmes que apresentam a temática ambiental de maneira complexa, procurando mostrar as inúmeras variáveis envolvidas em relação às questões ambientais. Contudo, apesar desse conteúdo crítico, muitas vezes, isso poderia ser apresentado de outra maneira. Nesses casos, os filmes e vídeos apenas veiculam o que poderia ser encontrado em um texto ou apresentado em uma palestra, sendo que, as imagens são utilizadas para ilustrar o discurso. Desse modo, após assistirmos o vídeo, mais uma vez, podemos dizer que, sabemos mais sobre o assunto, damos nossa opinião a partir das informações apresentadas, mas talvez nada tenha nos acontecido, nada tenha nos tocado. Ou talvez algo tenha nos acontecido, nos tocado, mas não pela experiência do filme, no sentido de que as palavras só conseguiriam explicar imperfeitamente.

A partir disso, apresentamos explicitamente nosso ponto de vista. Todos os filmes que informam sobre a temática ambiental podem ser examinados criticamente, embora seja diferente da experiência proporcionada por aqueles filmes que pensam o impensado, que expressam algo de tal maneira que não poderia ser expressa de outra forma.

O documentário *Recife de dentro para fora*, ao movimentar-se como um rio, e expressando as diversas direções e ritmos pela trilha sonora, pela entonação do poema e pela composição de planos fragmentados, que percorrem de diversas maneiras as dimensões espaciais e temporais, possibilita

> um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo) (BONDÍA, 2002, p. 27).

Esse saber da experiência, um saber individual e impossível de ser repetido, contribui com uma educação emancipatória. Ao "darmos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como

correlacionamos as palavras, [as imagens] e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos" (BONDÍA, 2002, p.21), temos aí, a partir desse mundo, alguns germes para estabelecer condições de escolhas individuais e coletivas, em que não haja tutela ou coerção, e consequentemente, alguns germes para romper as formas de dominação e exclusão (LOUREIRO, 2007).

Recife de dentro para fora possibilita, de maneira inusitada, uma percepção complexa e abrangente do meio ambiente e das questões ambientais.

O poema, ao contar de maneira surrealista a história do rio Capibaribe, conta também parte da história do mar, do mangue, da cidade e de diversos homens. Dialogando com a construção do poema, o material registrado pela câmera não é apresentado de maneira linear. A partir do registro do "real", a cineasta cria diversas sequências de planos fragmentados, com os diversos deslocamentos e não deslocamentos de câmera, com cortes bruscos, com closes e imagens mais distantes. Com isso, é possível perceber a diversidade de seres vivos e não vivos que se relacionam com o rio, tanto na superfície como debaixo d´água, sob o rio, a beira do rio e ao redor dele:

seres humanos, navios, barcos, peixes, caranguejos, lama, ponte, água,
lixo, prédios, igreja, terra, brinquedos, roupas, ratos, porcos, cachorros,
pássaros, aguapé, árvores, casas, cavalo, esgoto...

Além dessa diversidade, em vários momentos, o poema ressalta as inter-relações entre eles. O ser humano não apenas está em inter-relação com a natureza, mas é composto dos mesmos elementos que a compõe, isto é, o ser humano também é natureza:

depois o mar invade o rio
quer o mar destruir o rio
suas flores de terra inchada
tudo o que nessa terra
pode crescer e explodir
como uma ilha, como uma fruta

mas antes de ir ao mar
o rio se defende
em mangues de água parada
junta-se o rio a outros rios
numa laguna em pântanos
onde fria a vida ferve

na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio
onde a lama começa do rio
onde começa o homem
naquele homem

Figura 46. *Travelling* frontal:
afastando do rio 1.1

Figura 47. *Travelling* frontal
afastando do rio 1.2

Figura 48. Mão na lama

Figura 49. Caranguejo

Figura 50. Lavando o caranguejo e cesto

Figura 51. Terra, caranguejo e brinquedo

Os trechos do poema e a sequência de planos destacados, que acompanham o último trecho apresentado, permitem a compreensão de meio ambiente como natureza, recurso e lugar em que se vive. Interpretando as imagens e o poema para além deles mesmos, o rio não é apenas o lugar em que se vivem peixes, caranguejos e seres microscópicos. É o lugar em que se vivem pessoas, cachorros, ratos, urubus...

O rio como lugar em que se vive pessoas, relaciona-se com a habitação, com o trabalho, com o meio de transporte, com o lazer e com manifestações culturais e religiosas dos mesmos.

Figura 52. Dança folclórica

Figura 53. *Travelling* frontal: manifestação religiosa 1.1

Figura 54.*Travelling* frontal manifestação religiosa 1.2

Em relação à habitação, ao trabalho, ao transporte e ao lazer, esses assumem sentidos diferentes em contextos sociais diferentes.

A beira do rio, apesar da maioria das casas serem "barracos", há também mansões e pessoas morando embaixo da ponte.

Figura 55. Pessoas embaixo da ponte

Figura 56. Mansão

Figura 57. Rio e barracos

As pessoas que habitam os “barracos”, sendo a maioria pescadores, além de observarem o rio, apresentam uma relação mais íntima com ele. Observamos alguns homens construindo suas casas, utilizando barcos para pescar e como meio de transporte para chegar nelas, mulheres lavando roupas e crianças ajudando na pesca, tomando banho de rio e com seus brinquedos na lama. Como o rio, que é um cão sem plumas, esses são os homens sem plumas.

O rio também se relaciona com os “homens com plumas”. São aqueles que habitam as mansões e não entram nele, apenas o observam. Como diz João Cabral de Melo Neto, lembrando sua infância de fronte ao Capibaribe, “os meninos de família não iam ao rio, eles não tomam banho de rio”. São os comerciantes que trabalham em cima da ponte e aqueles que apenas a atravessam. São os turistas. São aqueles que usam barcos como lazer.

Nesse contexto do meio ambiente como lugar em que se vive, o mesmo também é compreendido como problema. Fica evidente que os impactos e danos ambientais atingem distintamente os grupos sociais.

Para os homens sem plumas, os impactos ambientais são vivenciados de maneira imediata e intensa, atrelados intimamente com a produção de miséria. Apesar do rio conhecer melhor esses homens, que como ele, são dominados e excluídos, ele também sabia das relações de poder que

provocam as mesmas. Como o poema, que enfeita esses homens excluídos, uma belíssima composição de planos mostram o trabalho desses homens.

O rio sabia
daqueles homens sem plumas.
Sabia
de suas barbas expostas,
de seu doloroso cabelo
de camarão e estopa.

Figura 58. Homem sem plumas: plano geral

Figura 59. Homem sem plumas: pés

Figura 60. Homem sem plumas: foco nas mãos

Ele sabia também
dos grandes galpões da beira dos cais
(onde tudo
é uma imensa porta
sem portas)
escancarados
aos horizontes que cheiram a gasolina.

E sabia
da magra cidade de rolha,
onde homens ossudos,
onde pontes, sobrados ossudos
(vão todos
vestidos de brim)
secam
até sua mais funda caliça.

Mas eles conhecia melhor
os homens sem pluma.
Estes secam
ainda mais além
de sua caliça extrema;
ainda mais além
de sua palha;
mais além
da palha
de seu chapéu;

Figura 61. Homens sem plumas no barco

Figura 62. Rio, lixo e barraco

Figura 63. Homem sem plumas mão e caranguejo

Figura 64. Homem sem plumas: cesto e chapéu

Como às vezes
passa com os cães,
parecia o rio estagnar-se.
Suas águas fluíam então
mais densas e mornas;
fluíam com as ondas
densas e mornas
de uma cobra

Ele tinha algo, então,
da estagnação de um louco.
Algo da estagnação
do hospital, da penitenciária, dos asilos,
da vida suja e abafada
(de roupa suja e abafada)
por onde se veio arrastando

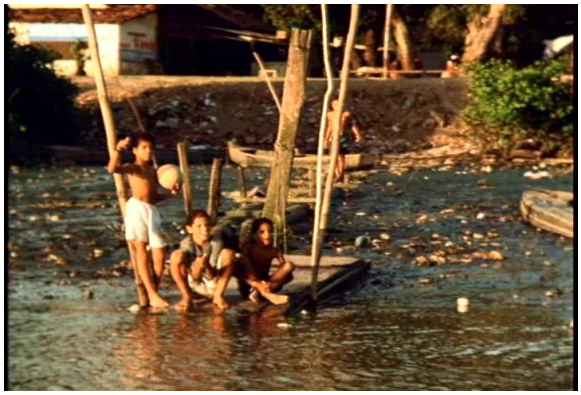

Figura 65. Crianças a beira do rio

Figura 66. Homens sem plumas: barco no rio

Figura 67. Lixo 1

Figura 68. Lixo 2

Algo da estagnação
dos palácios cariados,
comidos
de mofo e erva-de-passarinho.
Algo da estagnação
das árvores obesas
pingando os mil açúcares
das salas de jantar pernambucanas,
por onde se veio arrastando.

Figura 69. Homens com plumas

Recife de dentro para fora, ao expressar algo de tal maneira que não poderia ser expressa de outra forma, é uma obra aberta. Voltamos rapidamente várias páginas dessa dissertação procurando o seguinte trecho:

> a obra aberta é aquela que estimula no intérprete uma cadeia de entendimentos e interpretações espontâneas, permitindo-lhe, por meio de inúmeras possibilidades, uma maneira própria e pessoal de entendimentos, sem estar condicionado por padrões ou normas pré-estabelecidos tradicionalmente a conduzi-lo na organização do objeto passível de fruição. Nesse sentido, na obra aberta, "embora seja o artista que projete seu trabalho, nele imprimindo uma série de significados, é no público que eles se realizam. É nele que o universo de possibilidades […] adquire enfim um sentido" (COSTA, 2004, p.132) (FERREIRA, 2013, p. 48-9).

Temos dificuldade de finalizar esse ensaio. O filme, ao assistirmos pela primeira vez, já nos tocou de vários modos. E continuamos assistindo, assistindo e assistindo... Nossas andanças pelo documentário, com suas várias coreografias e ritmos, trouxeram muitas memórias, possibilidades de interpretações, de conexões e de criação a partir do mesmo.

Nesse sentido, diante da impossibilidade de ser conclusivo, destacamos as últimas palavras do depoimento de João Cabral de João Cabral de Melo Neto:

A imagem é tanto mais forte quanto mais diferenças
são as realidades que as aproximam.

Finalizamos esse ensaio com as últimas imagens de *Recife de dentro para fora* e com o trecho do poema que as acompanha

Figura 70. Rio e cão 1

Figura 71. Rio e cão 2

Figura 72. Rio e cão 3

Figura 73. Rio e cão 4

Um cão sem plumas

[...]

É quando alguma coisa

roem tão fundo

até o que não tem

É quando alguma coisa

roem tão fundo

até o que não tem

É quando alguma coisa

roem tão fundo

até o que não tem

É quando alguma coisa

roem tão fundo

até o que não tem

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como toda área cultural, o Cinema Ambiental é um campo em disputa.

Ao investigarmos o contexto histórico e social do Cinema Ambiental, o termo surge em meados de 1980, com a criação de festivais de cinema ambiental. Com a expansão do debate da crise ambiental na sociedade, os festivais emergem como novos espaços para a veiculação e a discussão do mesmo.

Atualmente, além da crescente expansão de festivais, constatamos que, o termo é utilizado para designar: (1) filmes e vídeos selecionados e premiados nos festivais; (2) filmes "comerciais" (ficção, documentário, animação) e vídeos didáticos utilizados por educadores em atividades de EA; (3) vídeos institucionais que veiculam projetos de preservação da natureza e de EA; (4) vídeos realizados por militantes ambientalistas para registrar e veicular suas ações; (5) documentários que descrevem e informam sobre diversos elementos da "natureza", como alguns vídeos produzidos pela *Discovery Chanel* e *National Geographic*; e (6) reportagens realizadas por programas televisivos que veiculam questões ambientais, como o *Globo Ecologia* e o *Repórter Eco*.

Pode-se dizer que, as disputas presentes no campo do Cinema Ambiental estão inter-relacionadas com as disputas presentes no campo ambiental, educacional, cinematográfico, ambientalista e midiático, justificando uma pesquisa que procure investigar e aprofundar as reflexões por meio de uma abordagem multidisciplinar.

Diante dessa diversidade de uso para o termo, ao investigarmos "o que é cinema ambiental" atualmente, apesar do aparente consenso em reconhecê-lo em qualquer filme e vídeo que veicula e discute a relação desequilibrada entre humanidade e ambiente (entendido como natureza e/ou recurso), procurando denunciar, sensibilizar, informar e propor soluções para esse desequilíbrio, observamos que, esse entendimento não é consensual. Nessa investigação, constatamos que, um dos conflitos consiste em reconhecer como filmes e vídeos ambientais apenas os "ecologicamente engajados" ou em reconhecer esses e os "ecologicamente não-engajados", no sentido daqueles que apenas registram ou descrevem paisagens ambientadas em lugares "mais naturais".

Em relação ao entendimento do que é um filme "ecologicamente engajado", constatamos outros conflitos: são considerados (1) apenas os filmes mencionados acima; ou (2) esses e os filmes que discutam as desigualdades sociais como questões ambientais; ou (3) apenas os filmes que interpretam e/ou expressam as complexas variáveis que envolvem as questões ambientais, no sentido de reconhecer que, as relações de poder provocam dominação e exclusão, tanto nas relações sociais como nas relações com a natureza.

A partir disso, observamos que, essa categoria é fundamentada nas disputas em relação às concepções de meio ambiente, crise ambiental e problemas ambientais. Em todos os âmbitos em que o termo é utilizado, o reconhecimento de um filme como ambiental ou não, depende das concepções ambientais dos sujeitos que a denominam. Desse modo, essa categoria, ao ser fundamentalmente temática, tem como consequência que, qualquer maneira de utilizar a linguagem audiovisual pode apresentar a mesma. Para exemplificar, há vídeos que utilizam a linguagem apenas como suporte para transmitir informações e, há filmes e vídeos que utilizam os diversos elementos da linguagem como forma de expressão artística para apresentar a temática.

Nesse contexto, com diversas maneiras de utilizar a linguagem, ao investigarmos os critérios utilizados pelo FICA (Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental) para selecionar e premiar os filmes, constatamos que, (1) no regulamento, os aspectos temáticos são privilegiados em detrimento dos aspectos cinematográficos, apesar dos critérios para ambos não serem explicitados; (2) em depoimentos de jurados, encontrados na literatura, os aspectos temáticos também são privilegiados em detrimento dos aspectos cinematográficos, sendo que, em relação aos critérios temáticos, os temas de evidência são privilegiados.

É interessante ressaltar que, em festivais de cinema, vários filmes são inscritos e apenas alguns são selecionados para a Mostra Competitiva e alguns desses premiados. Desse modo, além da categoria ser fundamentalmente temática (depender das concepções ambientais dos jurados), em relação ao fazer cinematográfico, é pertinente problematizar como o tema é ou deve ser abordado para ser reconhecido como filme ambiental: abordando o tema como denúncia, como pano de fundo, de maneira explícita (mais direta) ou de maneira implícita (mais sutil)?

Em síntese, embora os critérios não estejam explícitos, consideramos que eles atravessam pelo menos três dimensões: (1) concepções ambientais; (2) abordagem do tema em relação ao fazer cinematográfico; e (3) construção fílmica (relação forma e conteúdo).

Ainda em relação a essa investigação, apesar do júri de seleção e do júri de premiação não ser o mesmo ao longo das edições do FICA, uma das maneiras de aprofundá-la, embora não tenha sido realizada nessa pesquisa, consiste em examinar essas dimensões nos filmes selecionados e premiados em uma edição. Além desse exame, os jurados podem ser entrevistados em relação a essas dimensões.

Ao realizarmos um levantamento histórico e de dados números sobre o FICA, além de irmos à décima terceira edição do mesmo, em 2011, destacamos a programação multicultural do festival e o fato da maioria dos filmes inscritos, selecionados e premiados serem documentários.

Diante dessa programação multicultural (Mostra Competitiva, mesas-redondas, oficinas, palestras, apresentações musicais, de teatro e dança, exposições de artes plásticas e fotografias, entre outras) e do contraste de público nas atividades, segue uma provocação: o FICA é um festival de cinema ambiental, "recheado" com uma programação multicultural paralela ou o FICA é um evento multicultural, sendo que, um dos eventos é o festival de cinema ambiental?

Consideramos que essa programação paralela é interessante pela diversidade artística proporcionada e como estratégia para atrair diversos públicos para um festival de cinema ambiental, que a princípio, poderia interessar a um público mais restrito, no sentido de "especialistas" do campo ambiental e cinematográfico. Contudo, consideramos que são necessárias outras estratégias para atrair o "grande público" que frequenta a programação paralela, para a Mostra Competitiva.

Em conversas informais com o "grande público", os principais fatores para esses não frequentarem a Mostra Competitiva ou assistirem apenas um ou outro filme, foi que os mesmos eram considerados chatos, cansativos, com muitas informações e, às vezes, de difícil entendimento. Nesse contexto, ressaltamos que, embora seja possível várias maneiras de utilizar a linguagem cinematográfica no documentário, a maioria dos selecionados são documentários predominantemente expositivos (informativos), que procuram fazer uma denúncia ou defender uma causa.

Apesar de não investigarmos os motivos para os mesmos serem considerados chatos e cansativos, temos duas hipóteses: (1) o "grande público" é "educado audiovisualmente" pelo padrão de filmes comerciais hollywoodianos; e (2) embora esses documentários tenham valor enquanto meio de veicular informações para um público qualquer, os mesmos acabam dialogando

e fazendo sentido para as pessoas que já "militam" nessas causas, não conseguindo efetivamente ser atrativo para uma quantidade significativa de "não-militantes".

Sugerirmos que os critérios de seleção dos filmes sejam repensados, além de selecionar menos filmes para a Mostra Competitiva, o que torna possível, logo após a exibição, um debate sobre os mesmos, no sentido de instigar e incomodar o público, procurando dialogar com as várias impressões e reflexões. Consideramos que, é mais interessante, no sentido de uma educação potencialmente crítica e emancipatória, ter menos filmes selecionados e que efetivamente mais pessoas possam assistir e debater sobre os mesmos, do que uma grande quantidade de filmes que apenas os jurados assistirão todos. Desse modo, ressaltamos que, além dos filmes terem um potencial de proporcionar uma educação informal, com os debates, o festival assume o compromisso de uma educação não-formal, devendo estar atento às suas práticas, que podem tanto dialogar com uma perspectiva educacional crítica quanto com uma perspectiva educacional conservadora.

Em relação aos 14 filmes premiados como Melhor Filme Ambiental, consideramos potencialmente educador, na perspectiva de romper com os padrões estéticos, culturais e políticos, o documentário *Recife de dentro para* fora, da pernambucana Kátia Mesel, o documetário *Surplus*, de Érik Gandini, e o documentário *Bicicletas de Nhanderu*, dos cineastas indígenas Ariel Ortega e Patrícia Ferreira.

Desses três filmes, escrevermos um ensaio sobre *Recife de dentro para fora*. Para nós, esse filme é educador porque nos tocou, dando sentido ao que somos e ao que nos acontece. Com uma montagem elaborada e com uma belíssima trilha sonora, o binômio sentidos-emoção, acionado pelo contato com as imagens em movimento e com a trilha sonora, torna-se o primeiro degrau para pararmos para sentir, sentirmos mais devagar, pararmos para pensar, pensarmos mais devagar, olharmos mais devagar, ouvirmos mais devagar, demorarmos nos detalhes, abrirmos os olhos e ouvidos, ficarmos em silêncio, ativarmos a memória e algumas lembranças, falarmos sobre o que nos acontece...

Apesar da diversidade de experiências que o filme nos proporcionou, ressaltamos que o "saber da experiência" é um saber que não pode ser separado do indivíduo. Como diz o educador Jorge Larrosa Bondía (2002, p.27), "[o saber da experiência] não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular no mundo". Por isso,

ninguém pode aprender da experiência de outro, mas ao relatarmos nossa experiência sobre algo, isto é, ao compartilharmos o que sentimos, o que pensamos, as conexões que fizemos e como nos posicionamos diante de algo, isso pode tocar outras pessoas, propiciando uma experiência, distinta da experiência relatada.

Ao retomarmos o potencial educador do filme, no sentido de romper com padrões estéticos, culturais e políticos, consideramos que, *Recife de dentro para fora* (1) não utiliza a construção clássica de documentário, que privilegia o modo expositivo e a montagem linear; (2) não adota o caráter de "reportagem", construção muito utilizada em filmes e vídeos que abordam temas ambientais de evidências; (3) não dá respostas do que é "correto" fazer para amenizar os problemas ambientais, recurso muito utilizado em vídeos didáticos de Educação Ambiental e em vídeos de movimentos ambientalistas.

Recife de dentro para fora utiliza uma construção de documentário que privilegia o binômio sentidos-emoções e a montagem fragmentada, abordando a temática ambiental de maneira mais "sutil", mostrando as inter-conexões presentes em um ambiente e suscitando questionamentos ao invés de respostas.

Diante do que foi exposto, essa pesquisa, ao adotar uma abordagem multidisciplinar, contribui para aprofundar algumas reflexões em relação: (1) ao uso do termo "cinema ambiental", (2) as concepções de Cinema Ambiental, (3) ao FICA; (4) aos critérios estabelecidos nos festivais de cinema ambiental, (5) ao potencial educador dos filmes ambientais, no sentido de uma Educação Ambiental crítica e emancipatória. A partir dela, outras pesquisas podem ser desenvolvidas, como aprofundar a investigação dos critérios estabelecidos pelos festivais de cinema ambiental, investigar os festivais enquanto espaço de educação não-formal, examinar os filmes ambientais selecionados e premiados em festivais, examinar especificamente os filmes didáticos produzidos para atividades de EA, investigar como os filmes ambientais são utilizados na educação formal e não-formal, propor atividades com os filmes no âmbito da educação formal e não-formal, investigar as relações entre Educomunicação e Educação Ambiental, entre outras.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Milton J. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 2001.

ANTUNES, Adriana M. et al. Educação ambiental e as novas tecnologias: o uso do vídeo em sala de aula para sensibilizar a comuidade escolar. In: **Enciclopédia Biosfera, Centro Científico Conhecer**, Goiânia, v.6. n.10, 2010. Disponível em http://www.conhecer.org.br/enciclop/2010b/educacao.pdf Acessado em 08/09/2011.

ARANHA, Maria L. A, MARTINS, Maria H. P. **Filosofando: introdução à filosofia**. São Paulo: Moderna, 2003.

ARAÚJO, Guido. Ponto Final da Jornada Internacional de Cinema da Bahia. In: **Caderno de Cinema**. Disponível em http://cadernodecinema.com.br/blog/ponto-final/. Acessado em 23/09/2012.

ARBOLITO. **Despertandonos**, Faixa 07 De agua , Argentina: Sony Import, 2009.

AZEVEDO, Claudio T. **Oficina ação ambiental e ação cultural: criando klilamens através de microintervenções**. 2010. 161f. Mestrado em Educação Ambiental – Universidade Federal do Rio Grande, 2010.

BARROS, Manoel. As lições de R. Q. In: **Livro sobre nada**, Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENEDIKT, America A. O espectador cinematográfico: entre a anestesia e a sensibilização. In: **ALCEU**, v. 5, n.10, jan/jun, 2005. Disponível em http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=177&sid=22 Acessado em 19/08/2012.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

BONDÍA, Jorge L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **ANPED**, n.19, jan/fev/mar/abr, 2002. Disponível em http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/rbde19/rbde19_04_jorge_larrosa_bondia.pdf Acessado em 08/08/2012.

BRANDÃO, Carlos R. **O que é educação**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRECHT, Bertolt. **Antologia Poética**, tradução de Edmundo Moniz, Rio de Janeiro: Elo, 1982.

BRUZZO, Cristina. Filme "Ensinante": o interesse pelo cinema educativo no Brasil. In: **Pro-Posições**, v. 15, n.1 (43) – jan/abr 2004. Disponível em http://mail.fae.unicamp.br/~proposicoes/edicoes/texto14.html Acessado em 02/06/2012.

CAMPONOGARA, Silviamar et al. Reflexões sobre o conceito de natureza: aportes teóricos-filosóficos. In: **REMEA**, v. 18, de janeiro a junho de 2007. Disponível em http://www.remea.furg.br/edicoes/vol18/art44v18a33.pdf Acessado em 04/09/2012.

CARVALHO, Isabel C. M. Qual educação ambiental? Elementos para um debate sobre educação ambiental e extensão rural. In: **Agroecologia e Desenvolvimento Rural Sustentável**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 43-51, abr/jun. 2001. Disponível em http://www.isabelcarvalho.blog.br/pub/artigos/emater.pdf Acessado em 05/04/2010.

CARVALHO, Isabel C. M. O ambiental como valor substantivo: uma reflexão sobre a identidade da educação ambiental. In: Sauvé, L. Orellana, I. Sato, M. **Textos escolhidos em Educação Ambiental: de uma América à outra**. Montreal, Publications ERE-UQAM, 2002. Disponível em: http://www.isabelcarvalho.blog.br/pub/capitulos/ambiental_valor_substantivo.pdf Acessado em 10/09/2012

CARVALHO, Isabel C. Os sentidos de "ambiental": uma contribuição hermenêutica para a pedagogia da complexidade. In: LEFF, Enrique (Org) **A complexidade ambiental**, São Paulo: Cortez, 2003. Disponível em: http://www.isabelcarvalho.blog.br/pub/capitulos/sentidos_do_ambiental.pdf Acessado em 10/09/2012.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia.** São Paulo: Editora Ática, 2000.

CHAUL, Nars. Goiás e o FICA. In: **Revista UFG**, Ano VIII, nº1 – Julho 2006, p.26-9. Disponível em: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2006/arquivo/entrevistaNars.pdf Acessado em 08/04/2012.

CINEBELASARTES. **Dersu Uzala**. Disponível em http://cinebelasartesnanet.blogspot.com.br/2012/05/dersu-uzala-1975-akira-kurosawa.html Acessado em 23/07/2012.

CINEECO. **Festival Internacional de Cinema e Vídeo de Ambiente da Serra da Estrela.**

Disponível em http://www.cineecoseia.org/ Acessado em 10/09/2011.

CINEMAMBIENTE. **Festival CinemAmbiente**. Disponível em: http://www.cinemambiente.it Acessado em 03/09/2012.

COSTA, Cristina. **Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico**. São Paulo: Moderna, 2004.

COUTINHO, Laura M. **Audiovisuais: arte, técnica e linguagem**. Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

CRESPO, Samyra (org). **O que o brasileiro pensa sobre do meio ambiente e do consumo sustentável** (Edição 2012), Brasília: MMA, 2012. Disponível em: http://www.akatu.org.br/Content/Akatu/Arquivos/file/12_08_20_ConsumoConsciente_PesquisaMMAQuanti_Completa_agosto2012.pdf Acessado em 03/12/2012.

CRUZ, Dulce M. **Linguagem Audiovisual: livro didático**. Palhoça: Unisul Virtual, 2007.

ECOFILM. **Festival Internacional du Film d´environment et du Développement Durable**. Disponível em: http://www.ecofilm.org/fr/. Acessado em 03/09/2012.

EFF. **Environmental Film Festival in the Nation´s Capital**. Disponível em: http://www.dcenvironmentalfilmfest.org/ Acessado em 03/09/2012.

EFFN. **Environmental Film Festival Network.** Disponível em: http://effn.wordpress.com Acessado em 03/09/2012.

FEITOSA, Charles. **Explicando a filosofia com arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FICA. **Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental.** Disponível em: http://www.fica.art.br/ Acessado em 08/07/2010.

FICA. **Regulamento do XIV FICA**. Disponível em: http://fica.art.br/sem-categoria/regulamento/. Acessado em 08/06/2012.

FICA. **Relatório do Júri de Seleção do XIII FICA**. Disponível em: http://www.fica.art.br/noticias/cinema/relatorio-do-juri-de-selecao Acessado 14/12/2012.

FICA. **Relatório do Júri de Seleção do XIV FICA**. Disponível em:

http://www.facebook.com/notes/secult-goiás/confira-aqui-o-relatório-oficial-do-júri-de-seleção-dos-filmes-para-o-14º-fica/312738098802022 Acessado 10/08/2012.

FICMA. **Festival Internacional de Cinema del Medi Ambient.** Disponível em: http://www.ficma.com/ Acessado em 03/09/2012.

FIFE. **Festival Internacional du Film d´environment.** Disponível em: http://www.iledefrance.fr/festival-film-environnement/ Acessado em 03/09/2012.

FILHO, Manuel A. Para saber a diferença entre a educação não-formal e a educação informal. In: **Jornal da Unicamp**, 13 a 19 de setembro de 2007. Disponível em http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju367pag12.pdf Acessado em 04/12/2012.

FOLADORI, Guillermo. O capitalismo e a crise ambiental. In: **Revista Outubro**, edição 5, outubro de 2001. Disponível em http://www.revistaoutubro.com.br/edicoes/05/out5_08.pdf Acessado em 11/03/2011.

_____. A reedição capitalista das crises ambientais: In: **Revista Outubro**, edição 17, outubro de 2008. Disponível em http://www.revistaoutubro.com.br/edicoes/17/Artigo_07.pdf Acessado em 16/05/2012.

FRANÇA, Elisa A. Aos melhores, os troféus. In: **Revista do FICA**, Ano 2, vol 2, jul 2011.

FRANCO, Marília S.. A natureza pedagógica das linguagens audiovisuais. In: FRANCO, Marília, S. (org), FALCÃO, Antonio R.(org), BRUZZO, Cristina (org). **Coletânea lições com cinema**, São Paulo: FDE. Diretoria Técnica, 1993.

_____ . Linguagens audiovisuais e cidadania. In: **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 9, maio/ago, 1997. Disponível em http://revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/4054/3806 Acessado em 03/08/2011.

FREIRE, Paulo. **Conscientização: teoria e prática da libertação** – uma introdução ao pensamento de Paulo Freire, São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.
_____**Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**, São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GALVÃO, Elizandra. **A ciência vai ao cinema: uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto Nacional do Cinema Educativo** 2004. 277f. Mestrado em Educação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

GERALDO AZEVEDO. **Biografia**. Disponível em http://www.geraldoazevedo.com.br/2012/bio.php Acessado em 05/01/2013.

GFN. **Green Film Network**. Disponível em: http://www.greenfilmnet.org Acessado em 03/09/2012.

GOMES, Luiz F. Vídeos didáticos: uma proposta de critérios para análise. In: **RBEP**, Brasília, v.89, n. 223, set/dez 2008. Disponível em http://emaberto.inep.gov.br/index.php/RBEP/article/viewFile/684/1153 Acessado em 07/11/2012.

GONÇALVES, Carlos W. P. **Os (des) caminhos do meio ambiente**, São Paulo: Contexto, 2006.

GONÇALVES, Mauricio B. Boaventura de Sousa Santos e a "pós-modernidade da constetação": algumas notações marxistas. In: **AURORA**, ano V, número 8, 2011. Disponível em http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/aurora/article/viewArticle/1265 Acessado em 09/03/2013.

GRÜN, Mauro. **Ética e educação ambiental: a conexão necessária**. Campinas: Papirus, 2010.

GUIDO, Lúcia de F. E., BRUZZO, Cristina. Apontamentos sobre o cinema ambiental: a invenção de um gênero e a educação ambiental. In: **REMEA**, v.27, julho a dezembro de 2011, p.57-68. Disponível em: http://www.remea.furg.br/edicoes/vol27/art23v27.pdf Acessado em 02/03/2012.

GUIMARÃES, Francisco. "A obra aberta": uma pluralidade de significantes. In: **ANPAP**, Salvador, 2009. Disponível em http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/francisco_portugal.pdf Acessado em 17/10/2012.

GUIMARÃES, Mauro. **A formação de educadores ambientais**. Campinas, SP: Papirus, 2004.

GUIMARÃES, Mauro. **Educação Ambiental: no consenso um embate?** Campinas, SP: Papirus, 2000.

JUNQUEIRA, Kellen M. **Meio Ambiente: interação pelo som e pela imagem.** 2002. 111f. Mestrado em Multimeios – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

KATIA MESEL. **Quem sou eu**. Disponível em: http://katiamesel.blogspot.com.br/ . Acessado

em 05/01/2013.

LA CECLA, Franco. Pornoecologia. In: LA CECLA, Franco (org). **Pornoecologia: la nature e la sua immagine**, Volontá, Milano:1992.

LEAL, Antonio. **Festivais Audiovisuais: diagnóstico setorial 2007** – indicadores 2006. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.

LEÃO, Beto. **Cinema Ambiental no Brasil** – uma primeira abordagem. Goiânia: AGEPEL/ III FICA, 2001.

LEFF, Enrique. Pensar a complexidade ambiental. In: LEFF, Enrique (org) **A complexidade ambiental**, tradução de Eliete Wolff, São Paulo: Cortez, 2003.

LENINE. **In Cité**. Faixa 10 – Todos os caminhos, Brasil: Sony, 2004.

LIMA, Gustavo F. C. Crise ambiental, educação e cidadania: os desafios da sustentabilidade emancipatória. In: LOUREIRO, Carlos F. B., LAYRARGUES, Philippe P., CASTRO, Ronaldo S. **Educação Ambiental: repensando o espaço da cidadania**, São Paulo: Cortez, 2002.

LOUREIRO, Carlos F. B.. Educação Ambiental e "Teorias Críticas". In: GUIMARÃES, Mauro (org) **Caminhos da educação ambiental – da forma à ação**, Campinas-SP: Papirus, 2006a

_____.Complexidade e Dialética: contribuições à práxis política e emancipatória em educação ambiental. In: Educ. Soc., Campinas, vol27, n.94, p.131-152, jan/abri, 2006b. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/es/v27n94/a07v27n94.pdf Acessado em 11/07/2011.

_____. Emancipação. In. FERRARO Jr, Luiz Antonio (org), **Encontros e Caminhos: formação de educadoras(es) ambientais e coletivos educadores (Volume 2),** Brasília: MMA, Diretoria de Educação Ambiental, 2007.

LOUREIRO, Carlos F. B. et al. **Cidadania e meio ambiente**, Salvador: Centro de Recursos Ambientais, 2003.

LOUREIRO, Robson. Educação, cinema e estética: elementos para reeducação do olhar. In: Educação & Realidade, v. 33, nº1 jan/jun 2008. Disponível em http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6691 Acessado em 07/09/2012.

LOUREIRO, Robson & FONTE, S. S. D. **Indústria cultural e educação em "tempos pós-modernos"**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

MALAGODI, Marcos. Conflitos. In. FERRARO Jr, Luiz Antonio (org), **Encontros e Caminhos: formação de educadoras(es) ambientais e coletivos educadores (Volume 2),** Brasília: MMA, Diretoria de Educação Ambiental, 2007.

MORETTIN, Eduardo V. O cinema educativo: uma abordagem histórica. In: **Comunicação e Educação**, São Paulo, (4): 13 a 19, set/dez, 1995. Disponível em http://www.academia.edu/1181644/Cinema_educativo_uma_abordagem_historica Acessado em 01/06/2012.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins, Campinas: Papirus, 2012.

NOBRE, Marcos. Modelos de Teoria Crítica. In: NOBRE, Marcos (org). **Curso Livre de Teoria Crítica**, Campinas, SP: Papirus, 2008.

_____. **Atitude crítica**. [nov. 2011]. Campinas, Unicamp, 2011. Aula Pública. Disponível em http://www.youtube.com/watch?vchUT9ZzGeiQ Acessado em 22/12/2011.

OLIVEIRA, Thiago R. M. et al. Á beira da pista: intersecções do cinema em Educação Ambiental. In: **REMEA**, v.15, n. 2, 2010. Disponível em http://www.seer.furg.br/ambeduc/article/view/1004 Acessado em 06/06/2012.

PASTOR, Américo A. Jr. A utilização de vídeos como estratégia educativa na formação de educadores ambientais do Projeto Pólen. In: **Projeto Pólen**, 2009. Disponível em http://projetopolen.com.br/materiais/artigos/PASTOR%20et%20al%202009.pdf Acessado em 11/12/2011.

PORTAL VERMELHO. **Boca do Lixo**. Disponível em http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_secao=11&id_noticia=185068 Acessado em 16/10/2012.

PROGRAMADORABRASIL. **Arraial do Cabo**. Disponível em: http://www.programadorabrasil.org.br/filme/297 Acessado em 04/08/2010.

PROGRAMADORABRASIL. **Aruanda**. Disponível em: http://www.programadorabrasil.org.br/filme/320 Acessado em 04/08/2010.

QUARANTA-GONÇALVES, Márcio L. Pequeno histórico da relação homem-natureza: Da *physis* à Teoria de Gaia, o empobrecimento da noção de ser humano. In: **Filosofia – Ciência & Vida**, Ano II, nº 13, São Paulo: Escala, 2007.

RAMOS, Guiomar. Documentário e ficção, revendo uma história. In: **Salto para o futuro - Debate: cinema documentário e educação**, ano XVIII, boletim 11, junho de 2008. Disponível em http://www.tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/164457Cinema.pdf Acessado em 28/11/2011.

REIGOTA, Marcos. **A floresta e a escola: por uma educação ambiental pós-moderna**. São Paulo, Cortez, 1999.

_____. **O que é educação ambiental**, São Paulo: Brasiliense, 2009.

_____. **Meio ambiente e representação social**, São Paulo: Cortez, 2010.

ROIG, Hebe. Uma análise comunicacional da televisão na escola. In: LITWIN, Edith (org). **Tecnologia Educacional: política, história e propostas**, Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

ROTHER, Miria S., TOMAZELLO, Maria G. C. A utilização dos vídeos em educação ambiental: um estudo com educadores de Piracicaba/SP. In: **Comunicações** (Piracicaba), v.11, n.2, p.63-75, 2004. Disponível em http://www.unimep.br/~mgtomaze/a-utilizacao-do-video-na-educacao-ambiental.pdf Acessado em 20/09/2010.

SANTAELLA, Lúcia. A eloquência das imagens dos vídeos de educação ambiental: uma análise semiótica In: **Avaliando a Educação Ambiental no Brasil: Materiais Audiovisuais**, São Paulo: Peirópolis: Instituto Ecoar para a Cidadania, 2001.

SANTOS, Boaventura de S. Para uma sociologia das ausências e para uma sociologia das emergências. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais,** 63, Outubro, 2002. Disponível em: http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/sociologia_das_ausencias.pdf Acessado em 03/02/2011.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal,** Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, Cláudia C. & COSTA-PINTO, Alessandra B. "Potência de Ação". In. FERRARO, Luiz Antonio Junior(org) . **Encontros e Caminhos:** formação de educadoras (es) ambientais e coletivos educadores, Brasília: MMA, Diretoria de Educação Ambiental, 2005.

SAUTCHUK, Jaime. Aventura Maravilhosa. In: **Revista UFG**, Ano VIII, nº1 – Julho 2006, p.18-

21. Disponível em: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2006/textos/aventuramaravilhosa.htm Acessado em 03/04/2012.

SAUVÉ, Luice. Educação Ambiental e desenvolvimento sustentável: uma análise complexa. In: **Revista de Educação Pública**, vol. 10, jul/dez, 1997. Disponível em: http://www.rebea.org.br/arquivorebea/acoes/tecendo/ponto_004.pdf Acessado em 07/07/2011.

_____. Educação Ambiental: Possibilidades e Limitações. In: **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v31, n.2, p.317-322, maio/ago, 2005a. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/%0D/ep/v31n2/a12v31n2.pdf Acessado em 04/07/2010.

_____. Uma cartografia das correntes em Educação Ambiental. In: SATO, Michèle (org) e CARVALHO, Isabel (org). **Educação Ambiental: pesquisa e desafios**. Porto Alegre: Artmed, 2005b.

SERRA, Glades M. B. , ARROIO, Agnaldo. O meio ambiente tratado em filme: uma comparação entre documentário e ficção. In: **XIV Encontro Nacional de Ensino de Química**, UFPR, 21 a 24 de julho de 2008. Disponível em http://www.quimica.ufpr.br/eduquim/eneq2008/resumos/R0385-1.pdf Acessado em 06/04/2011.

SORRENTINO, Marcos. Desenvolvimento sustentável e participação: algumas reflexões em voz alta. In: LOUREIRO, Carlos F. B., LAYRARGUES, Philippe P., CASTRO, Ronaldo S. **Educação Ambiental: repensando o espaço da cidadania**, São Paulo: Cortez, 2002.

TASSARA, Eda T. O., et al. Propostas para a instrumentalização de uma Educação Ambiental Transformadora. In: TRAJBER, Rachel (org) e COSTA, Larissa B. (org) **Avaliando Materiais Audiovisuais de Educação Ambiental**, São Paulo: Peirópolis: Instituto Ecoar para a Cidadania, 2001.

TONSO, Sandro. Risco na reflexão: tópicos para uma educação ambiental sócio-ambiental. In: **ANPPAS**, **II Encontro da Anppas**, GT10: Meio Ambiente, Sociedade e Educação, 2004. Disponível em http://www.anppas.org.br/encontro_anual/encontro2/GT/GT10/sandro_tonso.pdf Acessado em 07/07/2012.

_____. Círculos de Aprendizagem Permanente: entre conceitos e práticas. In: Encuentros CAP1 y CAP2, 2008, Foz de Iguaçu. **Cuaderno del Encontro de Formación CAP2, Foz do Iguaçu**: Centro di Saberes y Cuidados Socioambientais de La Cienca Del Prata, 2008.

TRIGUEIRO, André. Histórias do FICA. In: **Revista UFG**, Ano VIII, nº 1 – Julho 2006, p. 22-5.

Disponível em: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2006/arquivo/historiasdofica.pdf Acessado em 08/04/2012.

UEM. **Baraka**. Disponível em: http://www.uem.br/cinuem/index.php Acessado em: 07/01/2012.

VIÉGAS, Aline. "Complexidade: uma palavra com muitos sentidos". In. FERRARO, Luiz Antonio Junior(org) . **Encontros e Caminhos:** formação de educadoras (es) ambientais e coletivos educadores, Brasília: MMA, Diretoria de Educação Ambiental, 2005.

VIEIRA, Fernando Z. **A utilização didática do cinema para a aprendizagem da educação ambiental**, 2009. 143f. Mestrado em Educação – Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2009. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=168575 Acessado em 06/02/2012.

VIERIRA, Fernando Z. , ROSSO, Ademir J. O cinema como componente didático de educação ambiental. In**: Rev. Diálogo Educacional**, vol. 11, n. 33, 2011. Disponível em http://educa.fcc.org.br/scielo.php?pid=S1981-416X2011000200015&script=sci_abstract Acessado em 09/10/2012.

XAVIER, Ismail. O Caso do Cinema Ambiental. In: **Revista UFG**, Ano VIII, nº1 – Julho 2006, p.11-3. Disponível em: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2006/arquivo/entrevistaIsmail.pdf Acessado em 03/09/2011.

_____. Um cinema que "educa" é um cinema que (nos) faz pensar. In: **Educação e Realidade**, 33(1): 13-20, jan/jun 2008. Disponível em http://educa.fcc.org.br/scielo.php?pid=S0100-31432008000100003&script=sci_arttext Acessado em 02/04/2012.

ANEXO 1 – Normas para empréstimo dos filmes

ESTADO DE GOIÁS
AGÊNCIA GOIANA DE CULTURA PEDRO LUDOVICO TEIXEIRA

Normas para empréstimo e reprodução do Acervo Videográfico do MIS|GO

Do empréstimo

- As fitas originais não serão retiradas das dependências do MIS|GO;
- As cópias de fitas originais em qualquer formato serão feitas por técnico indicado e autorizado pelo MIS|GO;
- O empréstimo das cópias está condicionado ao autorizo do detentor dos direitos sobre a utilização das obras;
- O empréstimo das cópias será feito exclusivamente para fins educacionais e culturais. É expressamente proibida a utilização das cópias para fins comerciais. O(s) infrator(es) estará(ao) sujeito(s) as penalidades previstas na Lei n.9610 de 19.02.1988 (Lei de Direitos Autorais);
- Ao receber as cópias o solicitante deverá assinar o *Termo de recebimento de material e de responsabilidade* pela utilização do Acervo Videográfico;

Da reprodução

- As cópias de vídeos produzidos pelo MIS|GO serão cedidas ao usuário mediante solicitação formal à direção do MIS|GO e a entrega ao setor videográfico de 02 (dois) DVD's. Uma das mídias será utilizada para fazer a cópia solicitada e a outra será aproveitada para a reprodução do acervo do museu;
- As cópias de vídeos não produzidas pelo MIS|GO serão cedidas ao usuário mediante solicitação formal à direção do MIS|GO e documento formal com a autorização do detentor dos direitos autorais sobre a utilização de sua obra.

_____

Assinatura do usuário

ANEXO 2 – Solicitação de empréstimo dos filmes premiados no FICA ao diretor do MIS-GO

Rio Claro, 11 de maio de 2011.

Á direção do MIS/GO

Solicito o empréstimo de cópias dos filmes nacionais premiados no FICA.

A finalidade do empréstimo consiste no material ser objeto de pesquisa de mestrado da pesquisadora Thaís Arruda Ferreira, com orientação do Prof. Dr. Sandro Tonso, pela UNICAMP. A pesquisa iniciou-se em fevereiro de 2011 e o prazo para sua conclusão é março de 2013.

A pesquisa tem fins educacionais e pretende analisar os filmes nacionais premiados no FICA e relacioná-los com as concepções de Educação Ambiental.

A pesquisadora fez um levantamento dos filmes nacionais premiados nas doze edições e obteve quarenta e cinco filmes.

Devido ao grande número de filmes a serem assistidos e analisados, solicito um prazo de seis meses para a devolução dos DVDs emprestados.

Atenciosamente,

_____

Thaís Arruda Ferreira

ANEXO 3 – Termo de recebimento dos filmes e de responsabilidade

Termo de recebimento de material e de responsabilidade pela utilização do Acervo Videográfico – Pessoa Física

Nome completo: _____

Documento de identidade | CPF: _____

Endereço: _____

Telefone: _____

e-mail: _____

Assumo o compromisso de devolver no prazo de _____ dias o(s) DVD's cedido(s) por empréstimo pelo Museu da Imagem e do Som de Goiás. Comprometo-me a utilizá-los somente para fins educacionais e culturais, com a seguinte finalidade:

_____

_____

_____

Declaro ainda estar ciente que:

1. O MIS|GO não autoriza o uso da reprodução de obras protegidas pela Lei n° 9610 de 19.02.1998 (Lei de Direitos Autorais) para nenhum outro fim que não o acima especificado;
2. As reproduções objeto deste termo não podem ser repassadas a terceiros;
3. É obrigatório, por ocasião da divulgação das referidas reproduções, mencionar que os respectivos originais pertencem ao acervo do MIS|GO.

Título dos vídeos:

_____

_____

_____

_____

Goiânia, _____de _____ de 2011.

Assinatura do solicitante: _____

Assinatura do responsável pela entrega do material: _____

Data da devolução: _____

ANEXO 4 – Lista de Festivais de Cinema Ambiental (1982-2012)

Quadro 9– Lista de Festivais de Cinema Ambiental (1982-2012)

Festival	País	Surgimento	Site
FIFE	França	1982	http://www.iledefrance.fr/festival-film-environnement/
FICMA	Espanha	1993	http://www.ficma.com/
EFF	EUA	1993	http://www.dcenvironmentalfilmfest.org/
Cine Eco	Portugal	1995	http://www.cineecoseia.org/
Eco Film	França	1998	http://www.ecofilm.org/fr/
CineAmbiente	Itália	1998	http://www.cinemambiente.it/
FICA	Brasil	1999	http://fica.art.br
Planet in Focus	Canadá	2000	
Wild & Scenic	EUA	2001	http://www.wildandscenicfilmfestival.org/
FestCine Amazônia	Brasil	2003	http://www.cineamazonia.com/index.asp
AFF	Brasil	2004	http://www.amazonasfilmfestival.com.br/pt/index.jsp
Eco Cinema	Israel	2004	http://www.ecocinema.org.il/
FFPE	Canadá	2004	http://www.ffpe.ca/
GFFIS	Coréia	2004	http://www.gffis.org/
MOVA Caparaó	Brasil	2004	
Reel Earth	Nova Zelândia	2004	http://www.reelearth.org.nz/
EcoVision	Itália	2005	http://www.ecovisionfestival.com/
EFFA	Gana	2005	http://www.effaccra.org/index.php
CEFF	EUA	2006	http://www.ceff.net/
Cine Fest Ambiental	Brasil	2006	http://www.cinefestambiental.com.br/festival.html
FRI CINE	Brasil	2006	http://www.fricine.com.br/pt/
FCMAG	Brasil	2006	http://festguararema.com.br/fest7/
PEFF	EUA	2006	http://princetonlibrary.org/
Eco Focus	Grécia	2007	http://www.ecofocusfilmfest.org/
Festival Guará	Brasil	2007	http://festivalguara.com.br/
ECOCINE Noronha	Brasil	2009	www.ecocinenoronha.com.br
RVA	EUA	2009	http://rvaenvironmentalfilmfestival.com/
Cinema Planeta	México	2009	http://www.cinemaplaneta.org/
EFFY	EUA	2009	http://environment.yale.edu/
FFEM	Canadá	2009	http://planetinfocus.org/
SEMBRANDO CINE	Peru	2009	http://www.sembrandocine.com/
EFFM	Austrália	2010	http://www.effm.org.au/
FATU	Brasil	2010	http://fatu.com.br/
GFF	Argentina	2010	http://www.greenfilmfest.com.ar/el-festival.html
CineCipó	Brasil	2011	http://cinecipo.com/
CRAFF	Costa Rica	2011	http://www.criteriofilmfest.org/
Ecocup	Rússia	2011	http://www.ecocup.ru/
FilmAmbiente	Brasil	2011	http://www.filmambiente.com/
GreenNationFest	Brasil	2012	http://www.greennation.com.br/pt/quemsomos
Mostra Ecofalante	Brasil	2012	

ANEXO 5 - Informações gerais do FICA

As tabelas e os quadros foram construídos pela pesquisadora a partir das informações obtidas no site do festival.

Tabela 6 – Número de filmes inscritos e selecionados para a Mostra Competitiva

	FICA													
Filmes	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
Inscritos	154	224	358	429	299	232	837	347	522	446	556	548	414	362
Selecionados	37	38	36	49	28	29	31	27	31	22	29	28	30	19

Tabela 7 – Número de países inscritos e selecionados para a Mostra Competitiva

	FICA													
Países	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
Inscritos	17	37	42	63	34	48	85	43	63	42	47	67	47	47
Selecionados	12	15	18	24	12	11	15	12	17	10	13	9	7	7

Quadro 10 – Lista de países selecionados para a Mostra Competitiva

	FICA													
Países	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
África do Sul	-	-	x	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Albânia	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-
Alemanha	-	x	x	x	x	x	x	x	x	-	x	x	-	x
Argentina	x	x	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-
Armênia	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Austrália	-	x	x	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-	-
Áustria	x	-	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-
Bangladesh	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bielo-Rússia	-	-	-	x	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-
Bolívia	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
Brasil	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Burkina	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Canadá	-	x	-	x	x	-	x	-	x	-	-	x	-	-
Chile	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x	-
China	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x	x	x	x
Colômbia	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Coréia do Sul	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-
Croácia	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-
Cuba	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Dinamarca	x	-	-	-	-	-	x	-	-	x	x	-	-	-
Escócia	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Espanha	x	x	x	x	-	-	-	x	x	-	x	-	-	-
EUA	x	-	x	x	x	-	x	x	x	-	x	-	-	-
Estônia	-	-	x	x	-	-	x	-	-	-	-	x	-	-
França	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	-
Guiné Equatorial	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x
Grécia	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-
Haiti	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Holanda	x	x	-	-	-	x	x	-	x	x	x	x	-	-
Índia	-	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-

Inglaterra	x	x	x	x	-	x	-	-	-	x	-	-	-	-
Irã	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-
Iraque	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-
Irlanda	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Itália	-	-	-	x	x	-	x	-	x	x	x	-	-	-
Japão	-	-	-	-	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
Kosovo	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Letônia	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
Lituânia	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Marrocos	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-
México	-	-	x	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Moçambique	x	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Mongólia	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-		-	-
Nigéria	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-
Noruega	-	-	-	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-
Nova Guiné	-	-	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-
Palestina	-	-	-	x	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-
Peru	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-
Polônia	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-
Portugal	x	x	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	x
Quênia	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-
Reino Unido	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	x	-	-
República Tcheca	-	-	-	x	-	-	x	x	x	-	-	-	x	x
Romênia	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Rússia	-	-	x	x	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-
Senegal	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-
Síria	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-
Suécia	-	-	-	x	-	x	-	-	-	-	-	x	-	-
Suíça	-	-	-	-	-	-	-	x	-	x	-	-	-	-
Uganda	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Venezuela	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Vietnã	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
												9		

ANEXO 6 – Países premiados no FICA (1999-2012)

Quadro 11 – Lista de países premiados no FICA (1999-2012)

	FICA													
Países	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
Alemanha	-	-	-	-	-	x	-	-	x	-	-	x	-	x
Argentina	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bélgica	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-
Brasil	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Canadá	-	-	-	-	x	-	x	-	-	-	-	-	-	-
Chile	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-
China	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x	x	x
Colômbia	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Cuba	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Espanha	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
EUA	-	-	-	-	-	-	-	x	x	-	x	-	-	-
França	x	x	-	-	-	x	x	-	x	x	-	-	-	-
Grécia	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-
Índia	-	-	-	-	x	-	x	-	-	-	-	-	-	-
Inglaterra	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x	-	-	x	-
Itália	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	x	-	-	-
Países Baixos	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-
Portugal	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-
Reino Unido	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-
Suécia	-	-	-	x	-	x	-	-	-	-	-	x	-	-
Vietnã	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Fonte: Org. FERREIRA, T. A. (2013)

Tabela 8 – Número de filmes premiados por país no FICA (1999-2012)

	Filmes Premiados – FICA (1999-2012)		
Países	**Juri Oficial**	**Juri Popular**	**Total**
Alemanha	3	-	3
Alemanha/Bélgica	1	-	1
Argentina	1	-	1
Brasil	42	9	51
Brasil/Inglaterra	1	1	2
Canadá	2	-	2
Chile	1	-	1
China	4	-	4
Colômbia	1	-	1
Cuba	1	-	1
Espanha	-	1	1
EUA	2	1	3
França	9	1	10
Grécia	1	-	1
Índia	2	-	2
Inglaterra	1	-	1
Itália	2	-	2
Países Baixos	1	-	1
Portugal	1	-	1
Reino Unido	2	-	2
Suécia	2	-	2
Vietnã	2	-	2
	81	13	94

Fonte: Org. FERREIRA, T. A. (2013)

ANEXO 7 – Lista de filmes premiados no FICA (1999-2012)

Quadro 12 – Filmes Premiados I FICA

	Filme	Direção	Gênero	País	Duração
Melhor Produção	Recife de dentro para fora	Kátia Mesel	Doc.	Brasil	15´
Melhor Longa	Dársena Sur	Pablo Reyeres	Doc.	Argentina	77´
Melhor Média	Le Pari Burkinabé	Alice Andrade	Doc.	França	51´
Melhor Curta	Nord Sud	Dominique Soyer	Ani.	França	6´
Melhor Juri Popular	A cidade de Goiás e o meio ambiente	Marco Aurélio Perillo	Doc.	Brasil	23´
Melhor Produção GO	A Lenda da Árvore Sagrada	Eládio Garcia Sá Teles	Ani.	Brasil	5´
Melhor Produção GO	----------	----------	----------	----------	----------

Fonte: http://fica.art.br/filmes-premiados-i-fica/. Org. FERREIRA, T. A. (2013)

Quadro 13 – Filmes Premiados II FICA

	Filme	Direção	Gênero	País	Duração
Melhor Produção	Puerto Príncipe Mio	Rigoberto Lopez	Doc.	Cuba	52´
Melhor Longa	Os Carvoeiros	Nigel Noble	Doc.	Brasil	70´
Melhor Média	Maharadja Burger-Mad Cows	Thomas Balmés	Doc.	França	51´
Melhor Curta	Au Bout du Mond	Konstantin Bronzit	Ani.	França	8´
Melhor Juri Popular	----------	----------	----------	----------	----------
Melhor Produção GO	Retrato Primeiro	Waldir de Pina		Brasil	32´
Melhor Produção GO	----------	----------	----------	----------	----------

Fonte: http://fica.art.br/filmes-premiados-ii-fica/ Org. FERREIRA, T. A. (2013)

Quadro 14 – Filmes Premiados III FICA

	Filme	Direção	Gênero	País	Duração
Melhor Produção	Revolução dos Cocos	Dom Rotheroe	Doc.	Inglaterra	50´
Melhor Longa	O sonho de Rose	Tetê Moraes	Doc.	Brasil	92´
Melhor Média	Coca Mama – The war on Brugs	Jan Thielen	Doc.	Colômbia	52´
Melhor Curta	Vi Cuôc Sông Biñu Yên	Vu Le My	Doc.	Vietnã	22´
Melhor Juri Popular	Tainá, uma aventura na Amazônia	Tânia Lamarca e Sérgio Bloch	Fic.	Brasil	90´
Melhor Produção GO	As Cidades Invisíveis	Lourival Belem Jr	Doc.	Brasil	21´
Melhor Produção GO	Projeto Seiva Brasil	Antônio Batista Jr.	Doc.	Brasil	30´

Fonte: http://fica.art.br/filmes-premiados-iii-fica/ Org. FERREIRA, T. A. (2013)

Quadro 15 – Filmes Premiados IV FICA

	Filme	Direção	Gênero	País	Duração
Melhor Produção	Herdsman	Chen Jian Jun	Doc.	China	90´
Melhor Longa	Tong Tana – Paradise Lost	Jan Roed, Erick Pauser, Bjork Cederber	Doc.	Suécia	75´
Melhor Média	Ape Hunters	Jeremy Bristou	Doc.	Reino Unido	58´
Melhor Curta	A Canga	Marcus Vilar	Fic.	Brasil	12´
Melhor Juri Popular	Gaudi na Favela	Sérgio Oksman	Doc.	Espanha	45´
Melhor Produção GO	Barrados e Condenados	Adrian Cowell e Vicente Rios	Doc.	Brasil	25´
Melhor Produção GO	Alternativas	Dustan Oeven	Ani.	Brasil	1´10

Fonte: http://fica.art.br/filmes-premiados-iv-fica/ Org. FERREIRA, T. A. (2013)

Quadro 16 – Filmes Premiados V FICA

	Filme	Direção	Gênero	País	Duração
Melhor Produção	The Botton line privatizzing the world	Carole Pliquin	Doc.	Canadá	62´
Melhor Longa	Words on Water	Sanjy Kak	Doc.	Índia	85´
Melhor Média	L´Acqua che non c´e	Alessandra Speciale	Doc.	Itália	15´
Melhor Curta	Mini Cine Tupy	Sérgio Bloch	Doc.	Brasil	10´
Melhor Juri Popular	Verde como Cacau da Bahia	Débora Andrade	Doc.	Brasil	19´
Melhor Produção GO	Na Linha do Horizonte	Alice Antunes	Ani.	Brasil	7´
Melhor Produção GO	Césio 137, o Brilho da Morte	Luiz Eduardo Jorge	Doc.	Brasil	24´

Fonte: http://fica.art.br/filmes-premiados-v-fica/ Org. FERREIRA, T. A. (2013)

Quadro 17 – Filmes Premiados VI FICA

	Filme	Direção	Gênero	País	Duração
Melhor Produção	Surplus	Érik Gandini	Doc.	Suécia	52´
Melhor Longa	Life Running out of Control	Bertran Verhaag e Gabriele Krober	Doc.	Alemanha	95´
Melhor Média	La Loi de La Jungle	Fhilippe Lafaix	Doc.	França	52´
Melhor Curta	100% Cotton – Made in Índia	Inge Altemeier	Doc.	Alemanha	29´
Melhor Juri Popular	Negro Carvão	Caliça Joanatha Moreira e Luiz Felipe Fernandes	Doc.	Brasil	20´
Melhor Produção GO	Roque Pereira: Mobiliário Eco-Sustentável	Kim Ir Sem	Doc.	Brasil	12´
Melhor Produção GO	A Vida não Vive	Armarildo Pessoa e Kátia Jacarandá	Ani.	Brasil	15´

Fonte: http://fica.art.br/filmes-premiados-vi-fica/ Org. FERREIRA, T. A. (2013)

Quadro 18 – Filmes Premiados VII FICA

	Filme	Direção	Gênero	País	Duração
Melhor Produção	Asbestos – A Slow Death	Sylvie Deleule	Doc.	França	55´
Melhor Longa	Estamira	Marcos Prado	Doc.	Brasil	116´
Melhor Média	Bhopal: the Search for Justice	Linda Lee Tracey e Peter Raymont	Doc.	Canadá	56´
Melhor Curta	Umbrella- Made in Índia	Nandita Das	Fic.	Índia	1´30´´
Melhor Juri Popular	Estamira	Marcos Prado	Doc.	Brasil	116´
Melhor Produção GO	Concerto da Cidade	Lorival Belém	Doc.	Brasil	20´
Melhor Produção GO	Icologia	Ângelo Lima	Doc.	Brasil	26´

Fonte: http://fica.art.br/filmes-premiados-vii-fica/ Org. FERREIRA, T. A. (2013)

Quadro 19 – Filmes Premiados VIII FICA

	Filme	Direção	Gênero	País	Duração
Melhor Produção	Ovas de Oro	Manuel Gonzalez	Doc.	Chile	63´
Melhor Longa	The real dirt of farmer John Profeta das águas	Taggart Siegel Leopoldo Nunes	Doc. Doc.	EUA Brasil	82´ 85´
Melhor Média	Kiarasâ yô Sâti – O amendoim da cutia	Komoi e Paturi Panara	Doc.	Brasil	51´
Melhor Curta	White Gold – The true cost of cotton	Gillian Hazell	Doc.	Reino Unido	8´
Melhor Juri Popular	Zôo	Daniel Lima	Ani.	Brasil	5´
Melhor Produção GO	Bartô	Luiz Botosso e Thiago Veiga	Ani.	Brasil	6´
Melhor Produção GO	Zôo	Daniel Lima	Ani.	Brasil	5´

Fonte: http://fica.art.br/filmes-premiados-viii-fica/ Org. FERREIRA, T. A. (2013)

Quadro 20 – Filmes Premiados IX FICA

	Filme	Direção	Gênero	País	Duração
Melhor Produção	Ainda há pastores?	Jorge Pelicano	Doc.	Portugal	73´
Melhor Longa	Khadak Pirinop, meu primeiro contato	Peter Brosens e Jéssica Woodworth Mari Corrêa e Kanaré Ikpeng	Fic. Doc.	Alemanha/ Bélgica Brasil	105´ 82´
Melhor Média	Losing Tomorrow	Patrick Rouxel	Doc.	França	52´
Melhor Curta	Memória sem visão	Marcos Valle	Doc.	Brasil	18´
Melhor Juri Popular	The fan and the flower	Bill Plympton	Ani.	EUA	7´
Melhor Produção GO	Além dos Outdoors	Caio Henrique Salgado e Paulo Henrique dos Santos	Doc.	Brasil	17´
Melhor Produção GO	Rapsódia do absurdo	Caludia Nunes	Doc.	Brasil	16´

Fonte: http://fica.art.br/filmes-premiados-ix-fica/ Org. FERREIRA, T. A. (2013)

Quadro 21 – Filmes Premiados X FICA

	Filme	Direção	Gênero	País	Duração
Melhor Produção	Jaglavak, Prince des insectes	Jerome Raynaud	Doc.	França	52´
Melhor Longa	Delta, o jogo sujo do petróleo Sumidouro	Yorgos Avgeropoulos Cris Azzi	Doc. Doc.	Grécia Brasil	64´ 72´
Melhor Média	Batida na Floresta	Adrian Cowell	Doc.	Inglaterra/ Brasil	58´
Melhor Curta	Zona de diluição inicial	Antoine Boutet	Doc.	França	30´
Melhor Juri Popular	Veludo Vermelho	Klaus Reisinger	Doc.	França	58´
Melhor Produção GO	Subpapéis	Luiz Eduardo	Doc.	Brasil	18´
Melhor Produção GO	Benzeduras	Adriana Rodrigues	Doc.	Brasil	72´

Fonte: http://fica.art.br/filmes-premiados-x-fica/ Org. FERREIRA, T. A. (2013)

Quadro 22 – Filmes Premiados XI FICA

	Filme	Direção	Gênero	País	Duração
Melhor Produção	Corumbiara	Vicent Carelli	Doc.	Brasil	118´
Melhor Longa	A Sea Change	Barbara Ettinger	Doc.	EUA	86´
Melhor Média	Arrakis	Andrea di Nardo	Doc.	Itália	23´
Melhor Curta	Mar de Dentro	Paschoal Samora	Doc.	Brasil	14´
Melhor Juri Popular	Kalunga	Luiz Elias, Pedro Nabuco e Sylvestre Campe	Doc.	Brasil	77´
Melhor Produção GO	Ressignificar	Sara Vitória	Doc.	Brasil	17´
Melhor Produção GO	A próxima mordida	Ângelo Lima	Doc.	Brasil	33´

Fonte: http://fica.art.br/filmes-premiados-xi-fica/ Org. FERREIRA, T. A. (2013)

Quadro 23 – Filmes Premiados XII FICA

	Filme	Direção	Gênero	País	Duração
Melhor Produção	Heavy Metal	Huaqing Jin	Doc.	China	50´
Melhor Longa	Efeito Reciclagem	Sean Walsh	Doc.	Brasil	93´
Melhor Média	Caçando Capivara	Derli, Marilton, Fernando, João Duro, Janaína, Joanina, Juninha e Zé Cá	Doc.	Brasil	57´
Melhor Curta	Recife Frio	Kleber Mendonça Filho	Fic.	Brasil	24´
Melhor Juri Popular	Bananas	Fredrik Gertten	Doc.	Suécia	76´
Melhor Produção GO	Sonho de Humanidade	Amarildo Pessoa	Doc.	Brasil	14´
Melhor Produção GO	Vida Seca – som de sucata	Diego Mendonça	Doc.	Brasil	13´

Fonte: http://fica.art.br/filmes-premiados-xii-fica/ Org. FERREIRA, T. A. (2013)

Quadro 24 – Filmes Premiados XIII FICA

	Filme	Direção	Gênero	País	Duração
Melhor Produção	Bicicletas de Nhanderu	Ariel Ortega e Patrícia Ferreira	Doc.	Brasil	45´
Melhor Longa	Os guerreiros do arco-íris da Ilha Waiheke	Suzanne Raes	Doc.	Países Baixos	87´
Melhor Média	O desejo da Vila de Changu	Xia Chenan	Doc	China	38´
Melhor Curta	Pólis	Marcos Pimentel	Doc.	Brasil	22´
Melhor Juri Popular	Lixo Extraordinário	Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley	Doc.	Inglaterra/ Brasil	99´
Melhor Produção GO	Tamanduá Bandeira	Ricardo de Podestá	Ani.	Brasil	8´
Melhor Produção GO	Teia do Cerrado	Uliana Duarte	Doc.	Brasil	15´

Fonte: http://fica.art.br/filmes-premiados-xiii-fica/ Org. FERREIRA, T. A. (2013)

Quadro 25 – Filmes Premiados XIV FICA

	Filme	Direção	Gênero	País	Duração
Melhor Produção	Paralelo 10	Silvio Da-Rin	Doc.	Brasil	87´
Melhor Longa	Sob Controle	Volker Sattel	Doc.	Alemanha	98´
Melhor Média	Enchente não arranca raiz	Caio Cavechini	Doc.	Brasil	59´
Melhor Curta	Lamento de Yumen	Huaqing Jim	Doc.	China	20´
Melhor Juri Popular	As Hiper Mulheres	Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro	Doc.	Brasil	80´
Melhor Produção GO	----------	----------	--------	----------	--------
Melhor Produção GO	----------	----------	--------	----------	--------

Fonte: http://fica.art.br/cinema/paralelo-10-e-o-filme-vencedor-da-mostra-competitiva-do-fica-2012/
Org. FERREIRA, T. A. (2013)

ANEXO 8 – Tipos de documentário (Nichols, 2010)

A partir da leitura do livro *Introdução ao documentário*, de Bill Nichols (2010), apresentamos uma síntese do Capítulo 6 "Que tipos de documentários existem?".

Nichols (2010) ressalta que, a classificação dos documentários em subgêneros (poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático) determina uma estrutura de classificação frouxa, isto é, essa classificação é apenas "didática", de modo que cada subgênero estabelece algumas convenções que um determinado filme pode adotar, sendo que, a identificação de um filme com determinado subgênero não precisa ser total.

Documentário poético: esse modo não utiliza as convenções de montagem em continuidade, representando a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas e associações vagas. Além disso, os atores sociais raramente assumem a forma de personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo. As pessoas estão em igualdade de condições com outros objetos, como matéria-prima que os cineastas selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles.

Documentário expositivo: esse modo adota o comentário com voz de Deus (o orador é ouvido, mas jamais visto) ou utiliza o comentário com voz da autoridade (o orador é ouvido e também visto). Esse comentário parece "acima" da disputa; julgando as ações no mundo histórico sem se envolver nelas. É considerado ideal para transmitir informações, sendo que, o filme aumenta a reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento.

Documentário observativo: esse modo adota a observação "espontânea" da experiência vivida. A filmagem e a montagem resultam em filmes sem comentário com voz-*over*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituição históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. O que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece. Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas. Frequentemente, os personagens são surpreendidos em ocupações urgentes ou numa crise pessoal.

Documentário participativo: esse modo testemunha o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. A entrevista representa umas das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema.

Documentário reflexivo: esse modo fala não só do mundo histórico como também dos problemas e questões de representação, ou seja, "em lugar de ver o mundo por *intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para *ver o documentário* pelo que ele é: um construto ou representação" (NICHOLS, 2010, p. 163).

Modo performático: esse modo sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas. A partir da perspectiva do cineasta, a sensibilidade dele (combinação livre do real e do imaginado) busca estimular a sensibilidade do espectador.

ANEXO 9 – Ficha técnica e questionário sobre o filme *Recife de dentro para fora*

Ficha Técnica

Tìtulo: Recife de dentro para fora
Duração: 15´ Ano: 1997 Gênero: Documentário
Direção: Kátia Mesel
Roteiro: Kátia Mesel
Elenco: depoimento de João Cabral de Melo Neto
Empresa (s) e Co-produtora (s): ARRECIFE produções cinematográficas
Produção Executiva: Kátia Mesel
Direção de Produção: Avir Shamaim
Direção de Fotografia: Ricardo Della Rosa
Operador de Câmera: Ricardo Della Rosa
Montagem/Edição: Idê Lacreta/ Kátia Mesel
Técnico de Som Direto: Osman Assis
Sound Designer: Maurício Faria
Descrição das Trilhas: Trilha musical: Geraldo Azevedo

1. Qual é o tipo de documentário (poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performático NICHOLS, 2010)? (Anexo 8, página 153)?
Predominantemente poético (a câmera apenas observa e descreve "poeticamente" o que filma); breve trecho expositivo (depoimento de João Cabral de Melo Neto).

2. Há participação do cineasta no filme (aparece, fala, faz entrevista, etc)?
Não.

3. Os aspectos técnicos são ocultados?
Sim.

4. Qual o local da filmagem?
Uma sala (depoimento de João Cabral de Melo Neto); rio Capibaribe (as filmagens são realizadas de barco, mostrando a paisagem, a superfície e a beira do rio, debaixo d´água) e arredores (ponte em cima do rio, casas a beira do rio)

5. O ato de filmar altera a realidade e as pessoas filmadas?
Não (filmagem de observação, procurando "apenas" mostrar o que acontece).

6. Quem são os personagens?
Rio Capibaribe (principal), João Cabral de Melo Neto, o mar, o mangue e as diversas pessoas que se relacionam com o rio.

7. Qual a relação cineasta, tema e público (eu falo deles para vocês; ele fala deles – ou de algo – para vocês; eu falo – ou nós falamos de nós para vocês)?

Eu falo deles para vocês (a cineasta fala sobre as diversas relações do rio Capibaribe para o público). Interessante ressaltar que João Cabral de Melo Neto (poeta), Kátia Mesel (cineasta) e Geraldo Azevedo (compositor da trilha sonora) têm relações com a cidade de Recife.

8. Quais os recursos e técnicas cinematográficas utilizadas?
- montagem não é linear, mas fragmentada;
- utiliza bastante o recurso de *travelling* paralelo, frontal e vertical (deslocamento da câmara);
- o ritmo da narrativa é dado pela trilha sonora e pela interpretação do poema;
- filmagens de arquivo com coloração sépia;
- utiliza bastante o plano detalhe;
- imagens aéreas.

9. Qual a qualidade e o conteúdo do som (e da música)?
Música instrumental percorre todo o filme; o poema *Cão sem plumas* é recitado e cantado (ambos com boa qualidade sonora)

10. O filme utiliza o recurso da legenda?
Apenas no início – "um documentário a partir do poema *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto".

11. O filme utiliza imagens de arquivo?
Sim, quando João Cabral de Melo Neto conta sobre sua relação de infância com o Rio Capibaribe.

12. Quais concepções de meio ambiente podem ser identificadas? (ver Quadro 1 e 2, página 28)
Permite a compreensão de uma concepção abrangente e complexa (meio ambiente como natureza, recurso, problema, lugar em que se vive e biosfera).

13. Quais problemas ambientais podem ser identificados?
Desigualdade social, moradia precária, lixo, falta de saneamento básico.

14. Quais as abordagens ambientais que podem ser identificadas (Relação ser humano/ambiente; Ciência e Tecnologia; Valores éticos; Cidadania e Política, ver Quadro 3, página 39)?
Relação ser humano/ meio ambiente (ser humano pertence à teia de relações sociais, naturais e culturais e vivem em interação);
Ciência e Tecnologia (cultura local como conhecimento).

15. O filme instiga questionamentos ao invés de dar respostas?
Sim. Considero uma obra aberta. A junção entre o poema surrealista e as imagens estimulam várias interpretações e questionamentos das relações observadas.

16. O filme convida para um olhar complexo?
Sim. O filme "faz ver" diversos aspectos envolvidos entre o ser humano e o ambiente que ele vive.

17. O filme apresenta diversos posicionamentos para uma questão?
O filme é o olhar da cineasta, baseado em um poema.

18. O filme “faz ver” os obstáculos para a emancipação (monocultura do saber e do rigor do saber; do tempo linear; da naturalização das diferenças; da escala universal e global; dos critérios de produção capitalista, ver página 15).
O filme possibilita “fazer ver” a desigualdade social presente no rio e ao redor (monocultura da naturalização das diferenças: pelo contraste de imagens, possibilita uma reflexão da naturalização das diferenças, ao mostrar casas precárias e mansões à beira do rio, pescadores e uma mulher andando de caiaque, trabalhadores e turistas em cima da ponte).

19. O filme expressa ou dialoga com “germes” para superar os obstáculos para a emancipação (ecologia dos saberes; das temporalidades; dos reconhecimentos; das trans-escalas; de produtividade)?
Sim. Linguagem poética (ecologia dos saberes), manifestações culturais (ecologia dos saberes), diversidade de pescadores e técnicas (ecologia dos reconhecimentos), aborda um local com suas particularidades e relações específicas, embora essas possam ser inferidas para outros locais (ecologia das trans-escalas); pescadores de “pequeno porte” (ecologia de produtividade)

ANEXO 10 – Ficha técnica e questionário sobre o filme *Surplus*

Ficha Técnica

Tìtulo: Surplus
Duração: 54´ Ano: 2003 Gênero: Documentário
Direção: Erik Gandini
Roteiro: Erik Gandini
Empresa (s) e Co-produtora (s): Atmo Produtora
Montagem/Edição: Johan Söderberg

1. Qual é o tipo de documentário (poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performático NICHOLS, 2010)? (Anexo 8, página 153)?
O documentário é predominantemente performático-reflexivo; há alguns trechos mais poéticos.

2. Há participação do cineasta no filme (aparece, fala, faz entrevista, etc.)?
Não.

3. Os aspectos técnicos são ocultados?
Sim.

4. Qual o local da filmagem?
Locais cotidianos de alguns cubanos (suas casas, rua, mercado). Em vários momentos, é difícil discernir o que foi filmado para o documentário e o que é material de arquivo.

5. O ato de filmar altera a realidade e as pessoas filmadas?
Não (poucas filmagens, muitos materiais de arquivo e recursos de edição).

6. Quem são os personagens?
Difícil identificar os personagens. O documentário é uma overdose de falas.

7. Qual a relação cineasta, tema e público (eu falo deles para vocês; ele fala deles – ou de algo – para vocês; eu falo – ou nós falamos de nós para vocês)?
Ele fala de algo para vocês (apesar de estar implícito, o documentário dá voz aos militantes que questionam as formas pacificas de manifestação, falando para o público, das relações de poder presentes no consumismo).

8. Quais os recursos e técnicas cinematográficas utilizadas?
- a montagem não apresenta uma narrativa linear (“overdose” de imagens e falas, ambas fragmentadas);
- depoimentos e entrevistas;
- imagens de arquivo;
- reportagens televisivas e programas de televisão
- impressão de videoclip/propaganda;
- imagens aceleradas;

- sobreposição de vozes;
- repetição de planos;
- em alguns trechos, as imagens não dialogam com a voz over (informativa);
- imagens em preto e branco;

9. Qual a qualidade e o conteúdo do som (e da música)?
Músicas instrumentais diversas e som ambiente.

10. O filme utiliza o recurso da legenda?
Sim, apenas para nomear algumas pessoas.

11. O filme utiliza imagens de arquivo?
Sim. Reportagens televisivas sobre diversos assuntos, programas de "reality show", trechos de documentários expositivos.

12. Quais concepções de meio ambiente podem ser identificadas? (ver Quadro 1 e 2, página 28)
Permite a compreensão de uma concepção abrangente e complexa (meio ambiente como natureza, recurso, problema, lugar em que se vive, biosfera e projeto comunitário).

13. Quais problemas ambientais podem ser identificados?
Desigualdade social, propriedade privada, consumismo exacerbado, péssimas condições de trabalho, poder das grandes corporações multinacionais, destruição dos elementos naturais, "manipulação" dos desejos e das vontades.

14. Quais as abordagens ambientais que podem ser identificadas (Relação ser humano/ambiente; Ciência e Tecnologia; Valores éticos; Cidadania e Política, ver Quadro 3, página 39)?
Relação ser humano/ meio ambiente (ser humano como um grupo em conflito, com percepções, valores, interesses, sofrimento e poderes distintos sobre as questões ambientais; relação historicamente determinada entre ser humano e ambiente);
Ciência e Tecnologia (processo de investigação envolve rupturas e mudanças de rumo);
Valores éticos (questões de igualdade de acesso aos recursos naturais e distribuição desigual de riscos ambientais são discutidas; questões controversas são apresentadas na perspectiva de vários sujeitos sociais);
Participação Política (fortalecimento da sociedade civil; participação coletiva);

15. O filme instiga questionamentos ao invés de dar respostas?
O filme, ao apresentar uma "overdose" de imagens e falas de pessoas distintas, instiga o público a uma reflexão sobre o consumismo exacerbado e as relações de poder que estão ocultadas. O filme implicitamente vai se posicionando, defendendo as ideias do anarcoprimitivista John Zerzan e questionando as formas tradicionais de militância pacífica

16. O filme convida para um olhar complexo?
Sim. O filme "faz ver" diversas dimensões do nosso atual modelo de sociedade, destacando as relações do consumismo com a desigualdade social e com a "manipulação" das vontades. Isso é desenvolvido tanto pelos diversos discursos verbais quanto pela construção fílmica.

17. O filme apresenta diversos posicionamentos para uma questão?
O filme reúne falas de várias pessoas, com diferentes posicionamentos políticos, para defender o posicionamento do documentário.

18. O filme "faz ver" os obstáculos para a emancipação (monocultura do saber e do rigor do saber; do tempo linear; da naturalização das diferenças; da escala universal e global; dos critérios de produção capitalista, ver página 15)
O filme possibilita ver o consumismo exacerbado (monocultura da escala universal e global; monocultura dos critérios de produção capitalista); a "manipulação" dos desejos e vontades do ser humano (monocultura do saber e rigor do saber); o poder das grandes corporações multinacionais (monocultura dos critérios de produção capitalista; monocultura do tempo linear); a naturalização das desigualdades sociais (monocultura da naturalização das diferenças).

19. O filme expressa ou dialoga com "germes" para superar os obstáculos para a emancipação (ecologia dos saberes; das temporalidades; dos reconhecimentos; das trans-escalas; de produtividade)?
Sim. Criação artística para expressar as condições humanas (ecologia dos saberes); manifestações contra-hegemônicas (ecologia dos saberes; ecologia das trans-escalas).

ANEXO 11 – Ficha técnica e questionário sobre o filme *Bicicletas de Nhanderu*

Ficha Técnica

Tìtulo: Bicicletas de Nhanderu
Duração: 48´ Ano: 2011 Gênero: Documentário
Direção: Ariel Ortega e Patrícia Ferreira
Roteiro: Kátia Mesel
Elenco: comunidade da aldeia Koenju
Empresa (s) e Co-produtora (s): ARRECIFE produções cinematográficas
Produção Executiva: Kátia Mesel
Direção de Produção: Avir Shamaim
Direção de Fotografia: Jorge Ramos Monirico
Montagem/Edição: Thiago Campos Torres

1. Qual é o tipo de documentário (poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performático, NICHOLS, 2010)? (Anexo 8, página 153)?
O documentário é participativo-reflexivo.

2. Há participação do cineasta no filme (aparece, fala, faz entrevista, etc.)?
Sim. Ariel Ortega aparece como cineasta, em voz-off e em imagem, conversando com outros atores sociais, e também aparece como ator social do filme, conversando e entrevistando outros atores sociais.

3. Os aspectos técnicos são ocultados?
Não. No decorrer do filme, em mais de um momento, alguns aspectos técnicos são explicitados (um ator social coloca uma lâmpada no teto para filmar um ambiente fechado, mostra um ator social com microfone, mostra um microfone e o cineasta Ariel com a câmera na mão, filmando uma conversa entre eles).

4. Qual o local da filmagem?
Diversos lugares da aldeia dos Myba-guarani (dentro e em frente de algumas ocas, no local onde está construindo a casa de reza, em uma escola), na mata, no local onde caiu um raio que atingiu uma árvore, em uma fazenda vizinha da aldeia e num local onde ocorrem as "festinhas" (jogar baralho, dançar, beber cerveja).

5. O ato de filmar altera a realidade e as pessoas filmadas?
Sim, o documentário interage com os atores sociais (esses perguntam sobre o que estão filmando, apontam o que o câmera poderia filmar, perguntam se poderão ver as filmagens) e algumas atividades e ações ocorrem apenas para o documentário ("mostrar para a câmara" o local onde caiu o raio, algumas brincadeiras de Neneco e Palermo que são "posadas" para a câmara).

6. Quem são os personagens?
Os atores sociais da comunidade de Myba-guarani, destacando o cacique, o cineasta Ariel e as crianças Palermo e Neneco (há outros atores sociais que aparecem e dão depoimentos, mas esses

não parecem com tanto frequência como os mencionados acima), a esposa e o filho de um fazendeiro (aparece apenas em uma sequência de planos).
7. Qual a relação cineasta, tema e público (eu falo deles para vocês; ele fala deles – ou de algo – para vocês; eu falo – ou nós falamos de nós para vocês)?
Nós falamos de nós para o público (a comunidade de Myba-guarani fala de sua espiritualidade e de alguns conflitos entre eles para o público).

8. Quais os recursos e técnicas cinematográficas utilizadas?
- a montagem não apresenta uma narrativa linear (a maneira de montar alguns planos é linear (sequência de planos), mas a maneira de agrupar as sequências não é linear);
- o ritmo do filme é dado pelos cortes bruscos nas mudanças de sequência de planos;
- uso de câmara na mão;
- depoimentos da comunidade;
- alguns planos longos com apenas som ambiente;
- muitos planos detalhes e closes;

9. Qual a qualidade e o conteúdo do som (e da música)?
O filme utiliza predominantemente som ambiente. Apenas em uma sequencia de planos utiliza-se "som externo" (uma música do Michael Jackson).

10. O filme utiliza o recurso da legenda?
Apenas no final (letreiro escrito que o filme é dedicado a uma das atrizes sociais (benzedeira), que morreu antes da finalização do filme). Observação: utilizando legenda em outro sentido, o filme é predominantemente legendado, sendo que, apenas em uma sequencia de planos, Neneco e Palermo falam em português (quando conversam com "brancos").

11. O filme utiliza imagens de arquivo?
Não.

12. Quais concepções de meio ambiente podem ser identificadas? (ver Quadro 1 e 2, página 28)
Permite a compreensão de uma concepção abrangente e complexa (meio ambiente como natureza, recurso, problema, lugar em que se vive, biosfera e projeto comunitário).

13. Quais problemas ambientais podem ser identificados?
Os conflitos presentes na comunidade em relação às contradições entre os costumes dos Myba-guarani e parte da comunidade frequentar as festinhas dos "brancos" (conflitos individuais e coletivos)

14. Quais as abordagens ambientais que podem ser identificadas (Relação ser humano/ambiente; Ciência e Tecnologia; Valores éticos; Cidadania e Política, ver Quadro 3, página 39)?
Relação ser humano/ meio ambiente (ser humano pertence à teia de relações sociais, naturais e culturais e vivem em interação);
Ciência e Tecnologia (cultura local como conhecimento);
Valores éticos (questões controversas são apresentadas na perspectiva de vários sujeitos sociais);
Participação Política (participação coletiva);

15. O filme instiga questionamentos ao invés de dar respostas?

Sim. A comunidade Myba-guarani, ao apresentar uma diversidade de respostas para os próprios questionamentos, instigam o público a uma reflexão sobre esses questionamentos e sobre as respostas dadas.

16. O filme convida para um olhar complexo?
Sim. O filme "faz ver" diversas dimensões de uma comunidade Myba-guarani, contada por eles mesmos (contam sobre a espiritualidade deles, dão uma explicação espiritual para um raio cair na aldeia, filmam e registram a comunidade, dão depoimentos sobre atividades cotidianas, perguntam e questionam sobre a realização do filme, realizam atividades de maneira coletiva para construir a "casa de reza")

17. O filme apresenta diversos posicionamentos para uma questão?
Sim, há vários posicionamentos em relação à construção da "casa de reza", à frequentarem as "festinhas dos brancos" e em relação às filmagens realizadas.

18. O filme "faz ver" os obstáculos para a emancipação (monocultura do saber e do rigor do saber; do tempo linear; da naturalização das diferenças; da escala universal e global; dos critérios de produção capitalista, ver página 15).
Não.

19. O filme expressa ou dialoga com "germes" para superar os obstáculos para a emancipação (ecologia dos saberes; das temporalidades; dos reconhecimentos; das trans-escalas; de produtividade)?
Sim. Resgate dos mitos para explicar a relação dos deuses com os homens e desses com o ambiente (ecologia dos saberes), manifestações culturais (ecologia dos saberes), sonhos como forma intuitiva de perceber o mundo (ecologia dos saberes), aborda um local com suas particularidades e relações específicas, embora essas possam ser inferidas para outros locais (ecologia das trans-escalas); construção de algo coletivo é realizado coletivamente (ecologia de produtividade).

ANEXO 12 –*Recife de dentro para fora*: transcrição do poema utilizado no documentário

Como o rio era um cachorro,
o mar podia ser uma bandeira
azul e branca
desdobrada
no extremo do curso
- ou do mastro – do rio.

O mar e seu incenso,
o mar e seus ácidos,
o mar e a boca de seus ácidos,
o mar e seu estômago
que come e se come,
o mar e sua carne
vidrada, de estátua,
seu silêncio, alcançado
à custa de sempre dizer
a mesma coisa,
o mar e seu tão puro
professor de geometria.

Uma bandeira
que tivesse dentes:
que o mar está sempre
com seus dentes e seu sabão
roendo suas praias.

Uma bandeira
que tivesse dentes:
como um poeta puro
polindo esqueletos.

No extremo do rio
o mar se estendia,
como camisa ou lençol,
sobre seus esqueletos
de areia lavada.

A cidade é fecundada
por aquela espada
que se derrama,
por aquela
úmida gengiva de espada.

Primeiro,
o mar devolve o rio.
Fecha o mar ao rio
seus brancos lençóis.
O mar se fecha
a tudo que no rio
são flores de terra,
imagem de cão ou mendigo

Depois,
o mar invade o rio.
Quer o mar
destruir no rio
suas flores de terra inchada,
tudo o que nessa terra
pode crescer e explodir,
como uma ilha,
uma fruta.

Mas antes de ir ao mar
o rio se detém
em mangues de água parada.
Junta-se ao rio
a outros rios
numa laguna, em pântanos
onde, fria, a vida ferve

Como o rio era um cachorro,
como o mar era uma bandeira,
aqueles mangues
são uma enorme fruta:

A mesma máquina
paciente e útil
de uma fruta;
a mesma força
invencível e anônima
de uma fruta
trabalhando ainda seu açúcar
depois de cortada –

O rio sabia
daqueles homens sem plumas.
Sabia
de suas barbas expostas,
de seu doloroso cabelo
de camarão e estopa.

Ele sabia também
dos grandes galpões da beira dos cais
(onde tudo
é uma imensa porta
sem portas)
escancarados
aos horizontes que cheiram a gasolina.

E sabia
da magra cidade de rolha,
onde homens ossudos,
onde pontes, sobrados ossudos
(vão todos
vestidos de brim)

secam
até sua mais funda caliça.
Mas eles conhecia melhor
os homens sem pluma.
Estes secam
ainda mais além
de sua caliça extrema;
ainda mais além
de sua palha;
mais além
da palha de seu chapéu;

Na água do rio,
lentamente,
se vão perdendo
em lama; numa lama
que pouco a pouco
também não pode falar:
que pouco a pouco
ganha os gestos defuntos
da lama;
o sangue de goma,
o olho paralítico
da lama.

Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra
começa da lama;
onde o homem,
onde a pele
começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem.

A cidade é passada pelo rio
como uma rua é passada por um cachorro;
uma fruta
por uma espada.

O rio ora lembrava a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.
Aquele rio
era como um cão sem plumas.

Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,

da brisa da água.
Sabia dos caranguejos
de lodo e ferrugem.
Sabia da lama
como de uma mucosa.
Devia saber dos polvos.
Sabia seguramente
da mulher febril que habita as ostras.

Aquele rio
jamais se abre aos peixes,
ao brilho,
à inquietação de faca
que nos peixes.
Jamais se abre em peixes.

Abre-se em flores
pobres e negras
como negros.
Abre-se numa flora
suja e mais mendiga
como são os mendigos negros.
Abre-se em mangues
de folhas duras e crespos
como um negro.

Liso como o ventre
de uma cadela fecunda,
o rio cresce
sem nunca explodir.
Tem, o rio,
um parto fluente e invertebrado
como o de uma cadela.

E jamais o vi ferver
(como ferve o pão que fermenta).
Em silêncio,
o rio carrega a sua fecundidade pobre,
grávido de terra negra.

Em silêncio se dá:
em capas de terra negra,
em botinas ou luvas de terra negra
para o pé ou a mão
que mergulha.

Como às vezes
passa com os cães,
parecia o rio estagnar-se.
Suas águas fluíam então
mais densas e mornas;
fluíam com as ondas
densas e mornas
de uma cobra.

Ele tinha algo, então,
da estagnação de um louco.
Algo da estagnação
do hospital, da penitenciária, dos asilos,
da vida suja e abafada
(de roupa suja e abafada)
por onde se veio arrastando

Aquele rio
está na memória
como um cão vivo
dentro de uma sala.
Como um cão vivo
dentro de um bolso.
Como um cão vivo
debaixo dos lençóis,
debaixo da camisa,
da pele.

Um cão, porque vive,
é agudo.
O que vive
não entorpece.
O que vive fere.
O homem,
porque vive,
choca com o que vive.
Viver
é ir entre o que vive.

O que vive
incomoda de vida
o silêncio, o sono, o corpo
que sonhou cortar-se
roupas de nuvens.
O que vive choca,
tem dentes, arestas, é espesso.
O que vive é espesso
como um cão, um homem,
como aquele rio

Aquele rio
é espesso
como o real mais espesso.
Espesso
por sua paisagem espessa,
onde a fome
estende seus batalhões de secretas
e íntimas formigas.

Espesso,
porque é mais espessa
a vida que se luta
cada dia,
o dia que se adquire

cada dia
(como uma ave
que vai cada segundo
conquistando seu vôo).

Entre a paisagem
o rio fluía
como uma espada de líquido espesso.
Como um cão
humilde e espesso.

Entre a paisagem
(fluía)
de homens plantados na lama;
paisagem de anfíbios
de lama e lama.

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem)