



Universidade Federal do Rio Grande - FURG

Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental

Revista do PPGEA/FURG-RS

ISSN 1517-1256

Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental

APONTAMENTOS SOBRE O CINEMA AMBIENTAL: A INVENÇÃO DE UM GÊNERO E A EDUCAÇÃO AMBIENTAL

Lucia de Fátima Estevinho Guido¹

Cristina Bruzzo²

RESUMO

Suscitar polêmicas sobre o marco do cinema ambiental no Brasil, assim como uma filmografia dedicada a esta temática é o propósito deste texto. A discussão é levantada a partir de uma pesquisa realizada pelo jornalista Beto Leão que realizou entrevistas com historiadores e diretores de cinema brasileiro com a intenção de buscar um marco inicial do cinema ambiental no Brasil. A filmografia inventariada por Leão é debatida a partir da análise de algumas produções cinematográficas inseridas em categorias cinematográficas bem marcadas como o cinema nacionalista-ufanista, o cinema que acompanha as expedições realizadas no início do século XX, a produção do Instituto Nacional de Cinema Educativo e o Cinema Novo. Posições a respeito desse marco são discutidas a luz das questões ambientais tratadas nos dias de hoje.

Palavras-chaves: cinema; historiografia; ambiente

ABSTRACT

To raise polemics from the environmental cinema of Brazil and also its filmography is the purpose of this text. The discussion is based on a research done by journalist Beto Leão that did several interviews with Brazilian movies historians and directors with the intention of pursue the initial mark of the environmental cinema of Brazil. The filmography inventoried by Leão is debated from analysis of some film productions inserted in cinematographic categories well-known as nationalist-patriotic film, the movies that follow expeditions performed in the beginning of twentieth century, the production of "Instituto Nacional de Cinema Educativo" and "Cinema Novo". Positions on this framework are discussed in the light of environmental issues addressed today.

Key words: cinema; historiograph; environment

Introdução

Dentre as tipologias usadas para agrupar filmes, a mais utilizada vincula as obras aos gêneros oriundos da literatura. Também se recorre a classificações que levam em conta a

¹ Professora Doutora do Instituto de Biologia e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. CEP 38.400-902- Uberlândia, Minas Gerais, Brasil. luciag@umarama.ufu.br – <http://br.groups.yahoo.com/group/ensinodecienciasufu>.

² Professora Doutora da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. CEP 13.084-865 – Campinas, São Paulo, Brasil. bruzzo@unicamp.br – <http://www.fae.unicamp.br/olho/menu.html>

temática, critérios de acesso, como faixa etária e interesses diversos ligados ao uso e destinação do cinema. O mercado distribuidor opera com alguns rótulos que visam chamar a atenção para os filmes e ao mesmo tempo facilitar a escolha por parte do público. Outras vezes, a expectativa de alguns setores da sociedade acaba criando novas denominações e suscita um olhar para os filmes a partir de referências externas ao fazer cinematográfico. Este parece ser o caso do denominado cinema ambiental que merece algumas considerações pela delimitação temática implicada e pela destinação dos filmes assim agrupados.

Essa rotulação de filmes apareceu nas últimas décadas ligada à emergência da temática ambiental na mídia, com a ampliação dos debates sobre o desenvolvimento sustentável e as espécies ameaçadas de extinção. Desdobrou-se na criação de espaços específicos para a divulgação das produções, como acervos de filmes e de espaços de legitimação como festivais de cinema ambiental no Brasil e no mundo³. Em 1989, na Bahia, aconteceu o Simpósio Internacional de Cinema na Defesa do Meio Ambiente, organizado pelo professor de cinema Guido Araújo, contando com diversas organizações não-governamentais brasileiras e internacionais.

O Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA), realizado em Goiás, encontra-se na 13ª edição. Nas primeiras edições, os organizadores do evento encomendaram uma pesquisa ao jornalista Beto Leão que procurou delimitar uma filmografia que pudesse constituir um marco para o cinema ambiental no Brasil. Para a pesquisa, Leão realizou um conjunto de entrevistas com cineastas e historiadores de cinema e procedeu ao vasto levantamento de filmes que, em sua opinião, pudessem ser reconhecidos como cinema ambiental. Leão (2001, p.7) ressalta que o conceito de cinema ambiental adotado encontra-se em conformidade com o Regulamento do III FICA sendo bastante amplo, “não se restringindo aos filmes ecologicamente engajados, mas também todos aqueles que tratam de temas que permitem uma leitura ambiental, seja na forma de ficção, reportagens e séries para TV”.

Este texto pretende interrogar o interesse em caracterizar alguns filmes como pertencentes a uma categoria denominada cinema ambiental. Esta forma de classificar considera menos os aspectos específicos das obras fílmicas e responde mais particularmente a interesses atinentes a grupos diversos, como empresas produtoras, realizadores de cinema; educadores e militantes de movimentos ambientalistas e a mídia interessada em temas de evidência. A finalidade desse exame é fornecer elementos para compreender como a

³ “O FRICINE AMBIENTAL – Festival Internacional de Cinema Socioambiental de Nova Friburgo – visa a exibição, a divulgação e a premiação de filmes, vídeos, idéias e ações que, por seus conteúdos e pela expressividade e originalidade de suas linguagens e formas, contribuam para a solução do graves problemas sociais e ambientais que perturbam dramaticamente a vida na Terra” (www.fricine.com.br).

pertinente preocupação com as questões ambientais pode desdobrar-se em uso instrumental do filme. A partir da filmografia considerada ambiental discute-se a suposta potencialidade dos filmes para sensibilizar e convencer os espectadores como forma de enfrentamento da complexa questão ambiental.

Tal propósito não desconhece o interesse do levantamento realizado por Leão (2001) para pessoas e instituições ligadas à educação ambiental que buscam nos recursos audiovisuais um apoio para as suas práticas educativas e para sensibilizar os espectadores para sentidos que evoquem um pensar ambiental. O autor, em esforço de catalogação, optou por um enfoque histórico e uma visão linear e factual priorizando o levantamento extensivo com a finalidade de atender “secretarias estaduais e municipais de educação e meio ambiente, fundações, universidades e entidades ambientalistas, que precisem utilizar o material aqui compilado na divulgação de seus projetos de educação ambiental” (LEÃO, 2001, p.7).

Seguindo a intenção de realizar “um amplo painel da realidade ambiental brasileira” Leão (2001) partiu da ideia de que o cinema ambiental é tão antigo quanto o próprio cinematógrafo. Seu levantamento começa com a produção de 1898 e segue com filmes que valorizam as paisagens naturais, como cachoeiras, fontes, cascatas, florestas virgens. A possibilidade de usar estas imagens como referência do que era o meio ambiente no início do século 20 permite ao referido autor considerar as primeiras filmagens como cinema ambiental.

No Brasil os primeiros filmes classificados como documentários correspondiam na verdade a produções feitas sob encomenda para atender a interesses variados, como propaganda de fábricas e lojas ou registro de pequenos acontecimentos locais, constituindo o denominado cinema de 'cavação'. Foram realizados muitos filmes retratando as cidades do interior, as paisagens bucólicas e, também, o progresso urbano e a industrialização. Não obstante a repetição no registro de paisagens, na exaltação das belezas e do exotismo, foram produzidas algumas obras significativas do documentário mudo brasileiro (RAMOS; MIRANDA, 1999).

A tendência de mostrar a exuberância do Brasil persistiu no chamado cinema de cunho nacionalista-ufanista⁴, nos anos 1930, com a pretensão de participar no esforço de integração nacional, uma das prioridades do governo Vargas na construção do Estado e da identidade nacional (SIMIS, 1996). O uso do cinema como forma de propaganda, tão ao gosto dos governos autoritários, resultou em investimentos para a produção de filmes também voltados para o público estrangeiro, oscilando entre apresentar a natureza exótica ou o

⁴ Categoria criada por Paulo Emílio Salles Gomes, citada por Jean-Claude de Bernardet em entrevista concedida à Beto Leão.

desenvolvimento urbano e a industrialização na tentativa de “convencer os estrangeiros de que ‘... a nossa civilização, afinal de contas, é igualzinha à deles...’. Os resultados obtidos com esta campanha foram, no entanto, pouco frutíferos” (SIMIS, 1996, p. 45).

Associar as primeiras filmagens a uma ideia de cinema ambiental, como faz Leão, decorre da valorização das paisagens em contraposição ao processo de urbanização que foi o propósito de muitos realizadores da época. De certa forma tomam-se os filmes pelo seu caráter de propaganda mais do que por seus aspectos cinematográficos. A potencialidade do cinema como forma de diversão popular e o fascínio despertado pelas imagens em movimento desde o início foram percebidos pelos produtores de filmes e pelos governos resultando em investimentos na direção do aproveitamento educativo do cinema.

As primeiras exibições de cinema em São Paulo no início do século XX apresentaram cópias mutiladas, projeções desfocadas e platéias barulhentas, mas logo começou a exploração de filmes para fins educativos. Em 1910, a empresa Serrador organizou sessões para alunos por solicitação da Escola Normal, “focalizando assuntos instrutivos” em filmes que exibiam paisagens terrestres, marítimas e fluviais, microbiologia, astronomia, geologia e sobre a vida de pessoas famosas. (ARAÚJO, 1981, p.187). A escola também foi tomada como assunto pelo cinema, em 1909 na capital paulista era possível ver “O grupo escolar do Pari” (ARAÚJO, 1981, p.169).

A percepção do potencial da imagem como instrumento de educação é anterior ao cinema. Os séculos que antecederam a invenção do cinematógrafo exploraram diversas possibilidades com as lanternas mágicas, que combinavam as imagens fixas com efeitos luminosos e sonoros. Os educadores e políticos de diversos países, épocas e tendências exploraram e promoveram a produção de películas segundo os variados entendimentos do que é adequado e educativo.

O inventário realizado por Leão (2001) inclui registros filmicos do início do século XX feitos por cineastas que integravam as expedições realizadas pelo interior do Brasil, especialmente nos estados de Goiás, Mato Grosso e Amazônia retratando a natureza e também as tribos indígenas e seus costumes. Neste início da filmografia na selva temos dois nomes expressivos: Silvino Santos, conhecido como o cineasta da selva, e Luiz Thomaz Reis, mais conhecido como “major Reis, o cinegrafista de Rondon”, responsável pela seção de fotografia e cinematografia da comissão de linhas telegráficas no Estado de Mato-Grosso. A maior parte do seu trabalho era realizada em campo, filmando as matas e rios e revelando os negativos nos acampamentos improvisados. Seus filmes exaltam o processo civilizatório levado a cabo por Cândido Mariano da Silva Rondon, militar positivista de descendência

Bororo e chefe da comissão, com a presença de cenas nas quais os índios vestem roupas ocidentais e cercam os membros da comissão sentados no chão em confraternização. As imagens do filme *Ao redor do Brasil* retratam o mundo natural e os primeiros contatos estabelecidos com as tribos indígenas pela Comissão de Rondon, ambos a serem conquistados pacificamente: o terreno será enquadrado pelas linhas telegráficas (foram 2.268 km em oito anos de expedição no então Estado de Matto-Grosso a partir de 1889), marcando a ocupação e garantindo a comunicação; a medição antropométrica esquadrinha o corpo indígena que será coberto por roupas ocidentais em cena que constrange o espectador atual.

Os romances de José de Alencar adaptados para filmes também são considerados por Leão (2001) como cinema ambiental, sendo que o primeiro deles é *Alma Sertaneja* realizado em 1919, pelo cineasta Luiz de Barros. Nesta época também temos os filmes regionalista-ufanistas e os nacionalista-ufanistas voltados para a exaltação da natureza virgem, o esplendor do Brasil distante e intocável, em modelos que se repetem. Beto Leão comenta também o trabalho dos cineastas neo-indianistas⁵, dentre os quais situa Mário Civelli (1923-1993), que co-dirigiu com Francisco Eichorn, *Rastros na Selva*. O filme registra uma expedição para capturar animais selvagens para o Zoológico de São Paulo. A sinopse destaca a tentativa de atrair o público: “os animais no seu habitat natural são muito mais vivos e espertos do que os expedicionários, tornando a captura ao mesmo tempo dramática e cômica”. (LEÃO, 2001, p. 53).

Essa contradição em colocar um representante do cinema ambiental, um cineasta que filma uma expedição que captura animais selvagens para um zoológico é um aspecto que não pode ser abordado separado do seu contexto histórico. A preocupação em ambientalizar os animais dos vários biomas, assim como de outros países era uma prática recorrente, o mesmo acontecia com as plantas, que seriam depois expostas nos jardins botânicos (THOMAS, 1999).

Leão (2001) elenca muitos filmes do início do século XX e institui uma origem e um desenvolvimento para o cinema ambiental colados à própria história do cinema no Brasil. É interessante, todavia, destacar que o primeiro capítulo de seu livro trate de um filme realizado em 1961, *Apelo de Trigueirinho Neto* que Jean Claude Bernardet considera como o primeiro filme com preocupações ecológicas no Brasil. Os argumentos do professor e pesquisador de cinema contrariam a posição tomada no livro de Leão (2001) e apontam como inadequada atribuição de preocupações ambientais aos filmes do início do cinema.

⁵ Destacando o trabalho de Wolf Jesco Von Puttkamer, que realizou filmes em 16 mm com apoio da BBC/TV de Londres e fotografou para a National Geographic. Outros cineastas são citados por Leão (2001): Francisco Eichorn (1904-1982); Alexandre Wulfes (1901-1974); Heins Förthmann (1915-1978).

Na realidade, a preocupação ambiental data de séculos, isso não é nenhuma novidade. A questão é saber para onde se encaminha essa preocupação. No caso desses filmes de longa metragem dos anos 20, há um ufanismo nacionalista voltado para a natureza virgem, o esplendor do Brasil distante e intocável, respondendo à industrialização dos países centrais. Esse é um dos temas que Paulo Emílio Salles Gomes definiu como berço esplêndido e o ritual do poder, esses filmes pertencem então a esse filão. Agora com relação a uma consciência como a que temos atualmente em relação ao meio ambiente, à natureza, em cinema, eu creio que devemos apontar como precursor Apelo do Trigueirinho. (BERNARDET, apud LEÃO, 2001, p. 13).

Em 1961, no ano do lançamento do filme, Bernardet em artigo para o suplemento literário do jornal O Estado de São Paulo criticava os documentários puramente descritivos que apenas enalteciam a grandiosidade e belezas naturais do Brasil, de forma descritiva, destacando a originalidade do filme Apelo que, segundo ele “não se limita a descrever, mas de ser também uma tomada de posição”. (BERNARDET, 1978, p. 56). Chama a atenção o fato de que Leão persista na opção de incluir como cinema ambiental todas as filmagens em que aparece a paisagem brasileira, apesar de apresentar a posição contrária de Bernardet e sem justificar sua escolha de forma significativa.

Os filmes podem ser tomados apenas dando-se atenção ao que apresentam como cenário e desenho da paisagem e a representação do país e da gente a ser incorporada ao projeto de nação. De certa forma permitindo que encontremos neles a interpretação previamente elaborada que serve de armadilha na seleção e agrupamento das obras. A organização dos capítulos do livro de Leão corresponde a uma ideia de paisagens brasileiras entendidas como biomas e do cinema como forma de acesso direto ao real. Nas palavras do autor: “Em cada uma das regiões que abrigam esses biomas ou vivem os problemas do desequilíbrio ambiental, procuramos, na medida do possível, historicizar a produção ambiental de 1897 a 2001” (LEÃO, 2001, p. 8).

As características consideradas para inclusão de um filme na categoria de cinema ambiental em parte correspondem àquelas que definem um ambiente como natural, geralmente ancoradas na dicotomia entre o urbano e o rural. Assim a locação do filme pode ser condição suficiente para sua adequação ao gênero.

Nos primórdios do cinema explorou-se a noção das cidades como o lugar do progresso e do trabalho, vinculado ao processo de industrialização, ao deslocamento de grande contingente de pessoas para o meio urbano e à expansão tecnológica de que o cinema também é tributário. A presença das máquinas, do movimento febril das ruas e dos trens em movimento ocupou as telas da fase muda do cinema. Também se apresentou o outro lado: a corrupção do caráter, a perda da inocência e sinceridade que a idealização romântica localiza

no homem do campo e no caso brasileiro resultou na cordialidade que se buscou afirmar como marca da identidade nacional, a gosto do nacional-populismo. O recurso ao ambiente bucólico da vida do campo, sua gente simples e a natureza exuberante tornaram os filmes um veículo de educação e reiteração de uma visão estereotipada da natureza e da gente do país.

Os filmes produzidos pelo cineasta Humberto Mauro, quando diretor do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) entram na seleção de Leão (2001) como filmes que trabalham a temática ambiental. A justificativa recai na ligação do cineasta com uma vida simples do homem do campo e dos costumes do povo do interior do Brasil; sua frase célebre mostra esta valorização: “Sou poeta do cinema. E o cinema nada mais é do que cachoeira. Deve ter dinamismo, beleza, continuidade eterna” (LEÃO, 2001, p. 18).

O pesquisador Fernão Ramos em seu estudo sobre o documentário destaca duas fases articuladas na filmografia de Mauro, inicialmente predomina o “tom grandiloquente/altruísta e a fascinação cientificista” que será superado pelo “lirismo saudosista que tem no horizonte os costumes e tradições da Minas Gerais de sua infância” (RAMOS, 2008, p.262). Leão (2001) refere-se aos filmes desse grupo, incluídos na série Brasilianas de que um exemplo é O João de Barro, produzido em 1956 e que mostra a construção do ninho do pássaro João de Barro, com predomínio das imagens sobre a narração: primeiro o espectador vê, depois vem a narração (GRUZMAN; LEANDRO, 2005). Outro aspecto que chama a atenção nesse filme é o modo como o pássaro e seu ninho são tratados pelo personagem do filme que busca mostrar com detalhes a elaborada construção do animal: ele serra o ninho, retira os filhotes, mostra o seu interior e com naturalidade recompõe o ninho. Procedimento que fere a sensibilidade dos ecologistas e que o público talvez considere uma técnica condenável. Por outro lado pode ser interpretado como uma sequência moderna que desmistifica a transparência tanto da atividade de pesquisa quanto da própria realização cinematográfica, porque expõe o artifício e os danos envolvidos na operação de filmar. Acostumamo-nos aos documentários que apagam as etapas necessárias para chegar aos detalhes apresentados e esquecemo-nos da impossibilidade de produzir uma imagem sem que existam consequências para as formas vivas, ocasionadas pela produção do filme para o entretenimento do público. O espectador que se diverte com o filme João de Barro acaba sendo inserido na longa série de intervenções humanas na vida dos bichos decorrentes da própria realização de imagens.

Sem dúvida, predominam nos filmes dessa época os clichês e estereótipos, contudo os filmes não se equivalem, alguns venceram o tempo, em que pese seu enfoque nacionalista, e revelam a habilidade de seus realizadores, integrando a história do documentário brasileiro e inspirando outros diretores. É o caso da obra de Humberto Mauro que abarca produções

inspiradas pelo ideário do nacional-populista e outras que revelam o cineasta inventivo que influenciou, dentre outros, Glauber Rocha.

Para Leão (2001), nos anos 1960 e 1970 o cinema ambiental muda de foco, das paisagens exóticas da Amazônia e do Centro-Oeste para a Caatinga do Nordeste e as favelas das grandes cidades, muitas vezes fazendo um paralelo do processo migratório no Brasil. Temos nesta época um movimento de vanguarda intelectual, que se traduz no “Cinema Novo”, a grande referência do cinema brasileiro. Vários fatores colaboram para a eclosão deste movimento cinematográfico:

As experiências neo-realistas de Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos; a influência da crítica francesa com sua “política de autores”; a formação de um significativo número de profissionais nas escolas de cinema da Europa; o auge da cultura cinematográfica, com o movimento de cineclubes disputado e polarizado por comunistas e católicos; o surgimento de novas tecnologias com sua contribuição à renovação do documentário e à transformação da linguagem de ficção (câmaras leves, gravador Nagra e película sensível condicionam o slogan “uma idéia na cabeça e uma câmara na mão”) (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 144).

Este movimento do cinema brasileiro estava também ligado ao movimento estudantil, aos Centros Populares de Cultura (CPC). Os filmes abordavam problemas cotidianos da população e sua exibição acontecia em sindicatos, associação de moradores, igrejas, clube de mães, o que possibilitava a discussão dos problemas que o filme abordava após a exibição. Segundo Bernardet (1985) muitos documentários produzidos nesta época compõem o que ele denomina de “modelo sociológico”, que no contexto sócio-cultural do início dos anos 1960, não expressam apenas a problemática social, mas tentam contribuir para uma transformação da sociedade. Vale salientar que o cineasta Jorge Bodansky em entrevista concedida ao jornalista Beto Leão (2001), lembra que chegou à temática ecológica pelo caminho do cinema social.

A denúncia da pobreza do povo brasileiro, a preocupação em apresentar as agruras sociais e a devastação ambiental, assim como registrar a diversidade dos modos e fazeres da população rural estiveram presentes entre os cineastas quase como uma missão, tornando muitas vezes os filmes tributários de uma tradição de documentação como registro nostálgico ou de denúncia, não raro para ser assistido por quem já compartilhava as mesmas posições ideológicas. Thomaz Farkas produziu um conjunto de filmes que pretenderam dar uma visão da nação, seguindo o enfoque sociológico, como definiu Jean-Claude Bernardet, que marcou uma parte significativa das realizações dos anos 1960 a 1980.

A vastidão de nosso território, a diversidade dos hábitos, a múltipla origem de nosso povo fazem do Brasil o sonho dos documentaristas. Existem inúmeros núcleos remanescentes de um modo de vida rudimentar e primitivo ao lado de cidades de

complexa estrutura socioeconômica, regiões que não foram atingidas pela penetração da civilização tecnológica e outras que vêm sofrendo o “ataque” benéfico de um progresso que traz novas contradições e novos problemas. (FARKAS, 1972, p.19)

Mais recentemente a dicotomia cidade e campo foi radicalizada para a oposição entre lugares ocupados pelo homem urbano e locais de natureza intocada ou apenas habitados por populações tradicionais, apresentadas em todo o seu exotismo.

A tentativa de afirmação do cinema ambiental como categoria de agrupamento de filmes retoma questões importantes ligadas ao estudo do cinema como forma de expressão. Vale pensar em quais aspectos são tomados para definir a significação do filme e marcar a relevância da preocupação ambiental: será o tema, o cenário ou a denúncia? Pode-se considerar que a temática ambiental está presente em qualquer narrativa que esteja ambientada em lugar 'mais natural', como faz Leão, privilegiando a paisagem; é necessário que a trama pretenda apontar para alguma mensagem ecologicamente relevante ou espera-se que sejam apresentadas práticas adequadas e bons exemplos a serem seguidos?

Em entrevista realizada por Leão (2001, p. 75) o documentarista Eduardo Coutinho relativiza a classificação de seus filmes nessa categoria e pondera sobre a arbitrariedade implícita nela.

Acredito que meus filmes não estejam diretamente ligados à temática ambiental. Acho que os dois que mais se aproximam são Boca do Lixo 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. (Entrevista concedida a Beto Leão).

Apesar da reserva de Bernardet e Coutinho em considerar os filmes a partir da temática ambiental, essa opção vem sendo reforçada com os festivais de cinema ambiental e seus critérios de seleção. O agrupamento das obras nessa perspectiva supõe buscar nas narrativas os aspectos relevantes para as preocupações ambientalistas atuais, condicionando a fruição dos espectadores ao reconhecimento daquilo que é valorizado na ótica da educação ambiental, padronizando em certa medida os sentidos do filme.

A afirmação do cinema ambiental, que acontece pela inclusão de uma parte significativa da filmografia nacional nessa categoria, tem um efeito multiplicador na medida em que estimula a produção de novos filmes balizados pelas referências estabelecidas para esse rótulo – ambiental –. Muitos filmes começam a ser produzidos visando especificamente à

participação no Festival de Cinema Ambiental (LEÃO, 2001, p.90) reiterando algumas características que se transformam em convenções e clichês do gênero.

Dentre o que se desenha como indicado para um filme ambiental está a clareza na proposta de “sensibilizar as pessoas para os problemas sociais e ambientais” que se realiza nas obras que alimentam o festival pela escolha por um enfoque didático. A opção pela coloração ecológica muitas vezes decorre da oportunidade oferecida pelo próprio festival, na qual se vislumbra a possibilidade de divulgação do filme, gerando um mercado produtor que atende ao que se convencionou como cinema ambiental.

Como o I FICA, em 1999, se revelou como um bom espaço para a exibição da produção audiovisual, nós resolvemos aliar ao projeto a preocupação ambiental. Nasceu, então, o projeto *Entrevista com o Morcego* (...) fechamos o roteiro com uma característica paradidática, dirigido a um público infanto-juvenil, com certa carga cômica presente na maioria das nossas produções (LEÃO, 2001, p. 89).

O propósito educativo está subjacente ao esforço em legitimar o cinema ambiental e estimular a produção de filmes que sigam essa orientação. Os idealizadores do FICA pretendem criar um espaço para pensar o uso do cinema como instrumento de mobilização das pessoas para as questões ambientais. Ao subordinar o cinema ao objetivo de sensibilizar, motivar ou estimular a platéia para a causa ecológica corre-se o risco de reduzir os filmes a peças em que predomine o viés moralista e prescritivo, que marcou a história do audiovisual educativo.

Quando à finalidade didática se soma o espírito de aventura muitos diretores fazem do ato de filmar uma afirmação de princípios que enaltece o próprio realizador, alçado a protetor da natureza como acontece com o Arne Sucksdorff, o documentarista sueco que veio ao Brasil em 1962 para um seminário organizado pela Unesco e pelo Itamaraty que possibilitou conhecer as técnicas e o equipamento necessários para a realização do cinema direto, seguido por muitos jovens cineastas do cinema novo. (RAMOS, 2008). Sucksdorff é apresentado por Leão como “um visionário do movimento ecológico, tendo sensibilizado a mídia nacional e internacional para a preservação da natureza e a dignidade nas relações entre o homem e o meio ambiente” (LEÃO, 2001, p.93-4).

A instrumentalização do cinema para fins de educação ambiental leva ao estabelecimento de regras para o bom filme ambiental, definindo formas de fazer que pretendam orientar a produção e afirmar um gênero.

(...) recomenda-se que os cineastas sejam orientados para, sem abrir mão de sua criatividade e liberdade, e principalmente, fazendo uso delas, produzirem e inscreverem no FICA filmes animados verdadeiramente educativos, capazes de aproveitar da linguagem animada que tanto cativa o público infantil para conscientizá-los, a partir da problematização de conflitos socioambientais próximos

do seu cotidiano. Esperamos com isso que esses cineastas sejam capazes de mostrar as soluções historicamente viáveis, as que efetivamente já estão sendo implementadas, e a compreensão de sua operatividade, de forma a realizar uma mostra de esperança, vinculando a consistência da imagem e da comunicação com um aspecto didático-metodológico na produção de conhecimento capazes de construir posturas e valores para a diversidade cultural (MARQUES e SAITO, 2010, 110).

Hoje as facilidades de produção e difusão de imagens audiovisuais, a comunicação de informações e a troca de ideias disponibilizadas pelos meios digitais e redes sociais permitiram o aparecimento de iniciativas em diversas partes do país, mediadas por organizações não governamentais que apontam para o deslocamento da discussão sobre a problemática socioambiental para a rede mundial de computadores, de que a TV Navegar, com base na Amazônia pode ser um exemplo. Talvez não seja simples coincidência tratar-se de uma iniciativa de Jorge Bodanzky, conhecido cineasta, notabilizado por seus documentários e filmes como “Iracema, uma transa amazônica”, dos anos 1970 que denunciavam a exploração criminosa da madeira e das gentes da região e permaneceu fora de circuito pela censura da ditadura militar brasileira.

A onda verde na produção cinematográfica pode levar a um conjunto de filmes com enfoque moralista e categórico que perca de vista o valor do cinema como forma de expressão e interrogação da condição humana, porquanto a realização de obras com a finalidade de persuadir o público para a temática ambiental pode resultar na simplificação de cunho pretensamente didático que impede o debate efetivo sobre o futuro do planeta e o legado que será deixado para as gerações futuras.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Vicente de Paulo. **Salões, Circos e Cinemas de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BERNARDET, Jean-Claude. **Trajetória Crítica**. Antologia de textos selecionados pelo autor. São Paulo: Polis, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro, metodologia e pedagogia**. São Paulo, Annablume, 1985.

COSTA, Flavia Cesarino. **O Primeiro Cinema**. São Paulo: Scritta, 1995.

FARKAS, Thomas. **Cinema Documentário: um método de trabalho**. Dissertação de mestrado. Departamento e Jornalismo e Editoração. Escola de Comunicações e Artes. USP, 1972.

GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GRUZMAN, Eduardo; LEANDRO, Anita. Pedagogia de Humberto Mauro: a natureza em Azulão e O João de Barro. **Comunicação e Educação**, ano X, n. 3, p.269-277, 2005.

LEÃO, Beto. **O cinema ambiental no Brasil**. Uma primeira abordagem. Goiânia: Agência Goiana de Cultura, 2001.

MARQUES, Kelley; SAITO, Carlos H .Educação ambiental numa perspectiva dialógico-problematizadora e o XI Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA). **Revista Brasileira de Educação Ambiental**. Vol. 5, N. 1, 2010. Disponível em: <http://www.seer.furg.br/ojs/index.php/revbea/issue/view/211/showToc>. Acesso em 10/05/2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.) **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

TOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.