

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUADOS EM
COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA**

Solange Alboreda

**Os restos de um cinema chamado ambiental:
um estudo sobre filmes brasileiros que abordam o meio ambiente desde
a década de 1970**

Doutorado em Comunicação e Semiótica

**São Paulo
2017**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUADOS EM
COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA**

Solange Alboreda

**Os restos de um cinema chamado ambiental:
um estudo sobre filmes brasileiros que abordam o meio ambiente desde
a década de 1970**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica sob orientação do Prof. Dr. Rogério da Costa

**São Paulo
2017**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUADOS EM
COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Orientador: Prof. Dr. Rogério da Costa Santos

Prof. Dr.

Prof. Dr. José Amálio de Branco Pinheiro

Prof. Dr. Adilson Inácio Mendes

Prof. Dr. Edison Delmiro Silva

AGRADECIMENTOS

Aos espíritos da floresta, ao meu índio parceiro e protetor, ao Dr. Inácio que respondeu minha carta inspirando saúde e ânimo. Aos meus acompanhantes pretos-velhos, aos erês de todas as horas, elfos, fadas, elementais e demais espectros visíveis e invisíveis, sempre na torcida e inspiração alegre e animada.

Às mulheres da família e da vida: Maria, Alice, Livia, Carol, Dona Alice e minha parceira incrível, fora de série, paciente, linda e adorável filha Larissa. Aos queridos Marcos Reigota, Malu Leal, Vania Leite, Monica Allan, Guilherme Kujawski, Sayuri e Maluh Braciotte.

Ao meu orientador, Dr. Rogério da Costa, pela paciência infinita e à banca que participou do processo de qualificação, agradeço a leitura generosa.

O presente trabalho foi realizado com o apoio do Sesc-SP. Agradeço especialmente aos colegas do Sesc-Santos.

RESUMO

O Cinema Ambiental é um subgênero cinematográfico presente em mostras e festivais que têm entre seus objetivos exibir filmes sobre a degradação ambiental, poluição, abusos de poder relacionados ao uso da terra, questões indígenas, uso de energia e de bens, catástrofes causadas pela ação humana, uso de agrotóxicos e muitos outros aspectos que permeiam as relações homem-meio ambiente. Este estudo concentra esforços na compreensão do que compõe o ambiental e que ao longo do tempo vai entrando na pauta das políticas públicas e nos projetos de desenvolvimento econômico. Para isso a tese vale-se de relatos pessoais e de releituras da *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, numa alusão ao ufanismo presente no nosso modelo sociopolítico e ao romantismo conservador que o acompanha, estabelecendo um jogo crítico com 11 filmes abarcando o período que vai de 1970 aos dias atuais. Os filmes selecionados permitem refletir sobre o deslizamento de termos que traduzem os restos da sociedade e sobre a captura do “ambientalismo” pelo sistema, que o usa como mercadoria e nos torna prisioneiros angustiados de um modo de vida regrado. Mas o homem sempre se reinventa a partir dos restos e pode criar outra maneira de pensar e viver. Os encaminhamentos relevantes são aqueles que evidenciam que para uma possível curadoria desse cinema não há que se concentrar esforços em produções específicas, mas na possibilidade do diálogo entre as pessoas sobre as configurações do ambiental que em cada época estabelecem o que é importante ver e dizer num filme para aumentar nossa força de existir em conjunto.

Palavras-chave: Cinema, meio ambiente, curadoria, políticas públicas.

ABSTRACT

Environmental Cinema is a cinematographic subgenre present in shows and festivals that have among their goals to screen films about environmental degradation, pollution, power abuses related to land use, indigenous issues, energy's usage and goods, catastrophes caused by human action, the use of agrochemicals and many other aspects that permeate man-environment relations. This study concentrates efforts on the understanding of what the environment is made up. For this, the thesis is based on my personal reports and re-readings of Gonçalves Dias's *Canção do Exílio*, in an allusion to the excessive pride present in our socio-political model and the accompanying conservative romanticism, establishing a critical game with 11 films covering the period from 1970 to the present day. The films selected allow us to reflect on the slipping of terms that translate the left overs of society and the capture of "environmentalism" by the system, which uses it as a commodity and makes us anguished prisoners of a regulated way of life. But man always reinvents himself from the remains and can create another way of thinking and living. The relevant referrals are those that show that for a possible curatorship of this cinema, it is not necessary to concentrate efforts on specific productions, but rather on the possibility of people's dialogue about the environmental configurations that in each time establishes what is important to see and to be said in a film to increase our strength to coexist.

Keywords: cinema, environment, curatorship, public policy.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO - DA ÁGUA À LESMA	15
2 UM HORIZONTE	37
3 BRASIL EM FUGA	41
4 ABANDONO	59
5 DA LAMA AO CAOS	73
6 MAS HÁ VIDA NESSE PLANETA	87
7 QUEM SABE A ARTE?	105
8 ILHADOS	115
9 MOSTRAR	125
REFERÊNCIAS	132

1 INTRODUÇÃO - DA ÁGUA À LESMA

Quando tudo começou eu buscava entender porque a questão ambiental mobilizava tanto os artistas e porque os filmes explícitos sobre esse tema me pareciam sempre chatos, tentando salvar o mundo, mudar comportamentos, consertar erros...

Desde que eu comecei a usar o cinema em aulas, um filme que eu adorava, era o *Ilha das Flores*, do Jorge Furtado, de 1989. Depois começaram a aparecer cada vez mais filmes didáticos sobre meio ambiente, capazes de constranger pelo formato ruim, didatismo impreciso, inverdades e desprezo pela capacidade cognitiva do público. Não vale a pena lembrá-los. Invariavelmente, essas produções eram dirigidas aos escolares e havia a preocupação de divulgá-las aonde o cinema usualmente não chegava: as salas de aula da periferia. Mas, em meu trabalho em sala de aula, eu preferia usar filmes comerciais, despretensiosos, e extrair deles o conteúdo que interessava. Talvez essa preocupação estivesse presente no cotidiano de muitos educadores, mas é certo que as indústrias, principalmente as de embalagens, passaram a produzir e a distribuir gibis e curtas-metragens com instruções de ordenamento da vida perante o descarte de lixo e o uso da água. Todavia, o aumento das embalagens descartáveis foi e é estimulado, e participa do consumo como prática construída dentro de uma configuração econômica pautada e produtora de relações desiguais. Do meu ponto de vista, baseada nas divisões que se delineavam entre a engenharia sanitária e a ambiental, as instruções vinham a reboque, principalmente, do desenvolvimento das tais embalagens, mas também dos novos materiais. Como exemplos, podemos citar o alumínio primário e o plástico PET, que invadiram o mercado brasileiro em meados da década de 1980, mudando definitivamente a forma de embalar líquidos como cervejas e refrigerantes. É sempre bom lembrar que indústrias que criam materiais visando o lucro, em nome de uma suposta “facilitação” da vida, estão isentas da responsabilidade sobre a destinação final destes materiais. Assim, a indústria produz concentradamente e, depois que o produto é geograficamente distribuído, é tarefa do poder público recolhê-lo e separá-lo para destiná-lo à reciclagem, responsabilidade que é, por sua vez, transferida para o cidadão. Trata-se de uma lógica reversa perversa, uma vez que cabe ao consumidor/cidadão a tarefa de fazer esse sistema funcionar, portanto, de geri-lo a partir de si e de se responsabilizar individualmente por ele. Cresceu, a partir daí, a produção de filmes educativos sobre separação de lixo.

O mesmo vale para o uso da água, que é entendido como o consumo de um produto, uma vez que se paga por ela (pelo tratamento, sua distribuição). Essa discussão mereceria uma abordagem para compreensão do aprisionamento, tratamento e distribuição geográfica da água, independente do fluxo do ciclo hidrológico. Isso impossibilita os indivíduos desprovidos de renda, de usufruírem desse bem. E eram essas as instruções presentes nos filmes que ainda hoje podemos encontrar circulando em escolas.

Por muitos anos estive envolvida com a chamada “questão ambiental”, no que se refere à deposição de lixo e destruição de manguezais nas diferentes capitais e cidades brasileiras à beira-mar. Vi áreas, decretadas de proteção ambiental, recebendo cargas volumosas de despejos industriais. Vi muitas famílias que sobreviviam comendo os restos dos lixões e passei a ter menos restrições quanto aos padrões alimentares e sanitários, não por adaptação a uma situação de miserabilidade, mas por entendimento da sobrevivência e de conceitos como escassez e abundância. As pessoas precisam efetivamente comer, e vivem com o que tem, com o que conseguem, ou, em último caso, com aquilo que encontram no lixo, reforçando a concepção de que o que é lixo para uns é matéria-prima, insumo, alimento, para outros. Assim é, inclusive, o próprio conceito da reciclagem de materiais, o que me levou a pensar que, em certo sentido, quem come o resto dos outros, está praticando a reciclagem. Embora de saída meu modo de expor possa parecer descuidado, vale lembrar que reciclar é simplesmente fazer com que algo volte a participar da cadeia produtiva: reciclamos vidro, lixo, papel, professores e demais profissionais especializados; gerimos empresas, resíduos e pessoas. Do ponto de vista do capital, não há diferença, ou melhor, toda diferença é absorvida, esse é o poder de palavras como reciclar: nela cabe tudo.

Nessa época, quase me tornei *freegan*¹, mas não consigo sair desse emaranhado de situações que nos prendem pela boca, pelo estômago, pelos olhos, pelos poros. Numa reflexão rápida, usamos (todos) roupas produzidas na China, sabe-se lá como; comemos carne congelada, embalada, alterada; vegetarianos, comemos soja (?) e outros grãos produzidos na base do domínio da terra, grãos transgênicos e com agrotóxicos, pois

¹ Freegans são pessoas que adotam estratégias alternativas para viver baseados em uma participação limitada na economia e consomem o mínimo possível de produtos. Os freegans apóiam a comunidade, a generosidade, o interesse social, a liberdade, e a ajuda mútua, ao contrário da atual sociedade baseada em materialismo, apatia moral, competição, conformismo e cobiça. Ver filme *O Sistema* (The East), de Zal Batmanglij, com argumento e roteiro de Brit Marling, EUA-Inglaterra, 2013.

grande parte dos alimentos “orgânicos” está repleta de veneno, em menor ou maior grau, dependendo do selo verde adotado.

Sinto-me cúmplice de um sistema que, sabemos, produz problemas de todos os tipos, desde o que se come ou veste até as relações humanas envolvidas aí estão contaminados por ordens e a maioria da população vive imersa no medo: de não ter ou perder o emprego, a posição, de adoecer, de não “sair bem na fita”, de não preencher o lattes, de viver sozinho..... De fato, as mutações do capitalismo modificaram o que se percebe como resto, e é cada vez mais difícil saber o que fazer com ele, como destiná-lo, tratá-lo, reabsorvê-lo. Temos problemas ao lidar com os restos, que incluem, por exemplo, ex-marido, ex-namorado, velhos, doentes... que habitam o mesmo horizonte das embalagens etc. Mas estas mesmas mutações se fazem acompanhar de um questionamento pela arte, que vem discutindo “as coisas da natureza”, expressão que uso num sentido amplo que compreende o mundo físico e os fenômenos nem sempre visíveis, isto é, todos os processos e relações dos quais participamos, dos legumes plantados até a condição de gênero, do rio assoreado até a casa que não há, e o modo como falamos ou não com as pessoas, e o quanto nos sentimos idiotas ou importantes, o que comemos, bebemos, como amamos, matamos, enfim, lista sem fim.

Quando comecei, estava apaixonada pelas sementes do chinês Ai Weiwei, assim como pelas obras de Inhotim, onde também há um banco de sementes, e pela Cinemateca Nacional, lugar de guardar mídias antigas, onde existem muitos filmes e que também pode ser considerado um banco de sementes. Era o que me inspirava, mas que me vinha como complexo demais. Assim também a arte *tecnoecológica*, que tentei até definir, me pareceu igualmente complexa. E enredada nos paradoxos, não consegui me mover. Afinal, a sociedade que faz críticas às narrativas de progresso é a mesma que aplaude o surgimento de *softwares*, aparatos e dispositivos tecnológicos avançados e capazes de articular e fazer refletir sobre práticas transdisciplinares artísticas e produção crítica no ambiente urbano e não urbano. Pensei também na arte de Patricia Puccinini com seu hiper-realismo e futurístico pesadelo da ruína ambiental cercado pelos olhares meigos dos seus bonecos... mas estou apenas divagando. Quando se trata de juntar arte e “questão ambiental” é fácil divagar. Podemos pensar em alimentação, moradia, comportamento social, ideias sobre bem-estar, críticas às receitas que modulam o sucesso e a felicidade dentro do modo globalizado de viver em sociedade, enfim, qualquer assunto ou coisa poderá ser abduzido, de um jeito ou de outro, pela expressão

“questão ambiental”. E não faltam trabalhos, artísticos ou não, sobre isso e muito mais, e sobre isso e a questão ambiental, o suficiente para nos perdermos para sempre.

Por fim, busquei respostas às minhas inquietações voltando-me para as sensações e experiências audiovisuais, pois isso me fazia crer que o melhor estava por vir. Escolhi o cinema, e então mudei o tema da minha pesquisa pensando no público e nas possibilidades de transformação social desse cinema que, recebendo o adjetivo ambiental, poderia revelar o mundo de uma maneira nova. Iniciei o curso de doutorado buscando formas de entender como o cinema age sobre o público quando fala da “questão ambiental” e como o público a entende. Na realidade, fazendo isso, dei por certa a “questão ambiental”, no sentido de que ela estaria dada, tal como o meio ambiente estaria dado – então eu aterrissaria ali com minha tese e as obras e mostras.

Eu já havia assistido, nos anos 1990, filmes como *Dersu Uzala* (1970) e *Sonhos* (1990), ambos de Akira Kurosawa, *Iracema, uma transa amazônica* de Jorge Bodanzky (1974), *Rio das Amazonas*, de Ricardo Dias (1995) e *O cineasta da Selva*, de Aurélio Michiles (1997), *A vida na gota d'água*, de Henrique Lins de Barros (1999) ou ainda *Boca de Lixo* do Eduardo Coutinho (1993). São filmes completamente diferentes, mas que de uma forma ou de outra, falavam de um mundo desconhecido por muitos. Além disso, vi inúmeros vídeos e documentários científicos promovidos por indústrias. E vieram os anos 2000 com *Erin Brockovich* de Steve Soderbergh e também *Estamira* de Marcos Prado, para citar as contradições entre as grandes produções hollywoodianas e o cinema nacional que passou a produzir inúmeros filmes denunciando casos extremos de destruição da natureza e aniquilamento de povos, acompanhando o diálogo sobre o tema nas esferas nacionais e internacionais. Embora eu identificasse várias produções sobre um futuro distópico e documentários de uma obviedade até simplista sobre a destruição de ecossistemas, a partir da implantação de grandes empreendimentos, esse cinema me chamava atenção.

Um filme que me marcou em 2011 foi *Lixo Extraordinário*, dirigido em etapas distintas por várias pessoas, a inglesa Lucy Walker e os brasileiros João Jardim e Karen Harley. Não foi nada específico, mas tudo nele me marcou, pois eu havia trabalhado dentro do lixão de Gramacho, no Rio de Janeiro, onde o filme foi gravado. Conheci muitos catadores de lá, que trabalharam no filme, personagens daquele lugar. Em 2012, retornei sozinha, num trabalho de caracterização gravimétrica, quando acabei revendo algumas catadoras que já tinham se tornado cooperativadas, pois depois de vários estudos e das intervenções municipais e estaduais naquele aterro, os catadores estavam

se organizando em cooperativas. Elas trabalhavam na catação durante o dia e pela tarde eram pegas por um carro da Rede Globo onde iam dar consultoria aos atores do elenco da novela *Avenida Brasil*, pois parte do núcleo, na história contada, vivia num lixão. As catadoras de lixo ganhavam menos de R\$ 100,00 por dia, mais o lanche e a condução, para serem as preparadoras dos atores e ensinar a eles como andar cheios de roupas penduradas pelo corpo, panos na cabeça, meias sobrepostas e amarradas nas canelas, porque era assim que elas faziam ao achar uma peça de roupa na montanha de lixo que chegava com os caminhões de coleta, principalmente os vindos da Zona Sul carioca.

O filme *Lixo Extraordinário* ganhou a categoria de júri popular do festival de cinema ambiental FICA, realizado na cidade de Goiás, 2011, mas o júri oficial deu o prêmio ao vídeo *Bicicletas de Nhanderu*, de Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, que traz o olhar dos próprios índios sobre seu cotidiano na aldeia Koenju, em São Miguel das Missões (RS). Fala da espiritualidade do povo Guarani, ou do que restou de suas tradições. O que fez com que *Bicicletas* ganhasse foi o incentivo às produções indígenas feitas por eles mesmos, a estética do filme, a urgência suscitada pelas constantes agressões que o povo Guarani vem sofrendo, somadas à afirmação sobre o quanto o bem viver está acima do produzir/consumir em que estamos mergulhados. Isso também está, de certa forma, presente em *Lixo Extraordinário*. Ele ganhou a opinião popular, provavelmente, por colocar o público cara a cara com uma realidade crua, e por mostrar um caminho capaz de colocar os sujeitos que vivem na invisibilidade, catando restos, num movimento alternativo de criação de felicidade pela valorização de si, pois passaram a ser vistos como indivíduos políticos, ainda que temporariamente e ainda que possamos fazer críticas ao uso das imagens. Estas viraram mercadoria e foram vendidas, oferecendo aos espectadores, nas galerias pelo mundo, um espetáculo que faz com que quem as veja se sinta constrangidamente culpado e os fotografados sigam suas vidas, ali aprisionados.

O cinema que privilegiava a denúncia e que, anteriormente, eu já havia usado como instrumento de educação ambiental, agora despertava minha curiosidade e decidi explorá-lo.

Atuando como animadora sociocultural no Sesc-São Paulo, fazendo a programação mensal sobre Cinema, entendia que não podia exibir este tipo de filme – cinema ambiental –, sem uma conversa sobre o contexto dos filmes, da sua produção, do sentido daqueles temas para o diretor.

Pensava que não devia exibi-lo às crianças e continuar jogando a carga de estresse que acompanha a certeza de um futuro ruim a ser aceito e cuja transformação dependeria delas para que sobrevivessem. Perguntava-me para quem era esse cinema. A quem se endereçava. Perguntava-me que tipo de discussão os que organizam festivais e mostras de cinema ambiental querem promover. Quem vem espontaneamente assistir estes filmes? Por fim, o que esse adjetivo ambiental atribui ao cinema? Observando os filmes que compõem as mostras, a primeira coisa que chama atenção é que são inúmeros e variados temas angustiantes sobre um mundo desgraçado de ruim.

Nessa época, participei da organização da itinerância da 1ª Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental na cidade de Santos, que trazia eixos temáticos como ativismo, povos e lugares, consumo, energia, água e mudanças climáticas. Assisti a muitos filmes, incontáveis. Perguntava-me por que o cinema, adjetivado de ambiental, ainda e cada vez mais, insistia em falar sobre violência, doenças, fome, miséria, destruições – como se esse cinema tivesse tomado para si a função de megafone do horror e da catástrofe, como se o ambiental fosse apenas aquilo que desaparecia, que deixava de existir.

Creio que não há uma categoria de festivais de cinema sobre doentes terminais, sobre, por exemplo, pessoas que usam e têm que limpar bolsas de colostomia, nem doentes que têm que lavar escaras e usar remédios caríssimos não disponibilizados, nem festivais de cinema sobre velhos acamados, enfim. Não há festival de filmes específicos sobre alcoólatras e o inferno vivido pelos que convivem com o usuário da droga mais socializada no mundo. Da perspectiva da catástrofe, parece que elegemos alguns temas como mais catastróficos do que outros, como mais ambientais do que outros. Mas, para o senso comum, a preocupação com o todo, com a casa, com o planeta, não parece ir além da manutenção de um estado de coisas que vem sendo ameaçado pela preocupação com o fim do mundo que nos assombra. A ideia do fim do mundo aparece e nos apavora de muitas maneiras nos filmes ambientais, seja através das mudanças climáticas ou degelo nos filmes cli-fi: *O Expresso do amanhã*, de Joon-Ho Bong (2015) ou *A Onda*, de Roar Uthaug (2015); energia nuclear ameaçadora, desde *Sonhos* de Kurosawa (1990) até o *Césio 137 - O Pesadelo de Goiânia* (1990), escrito e dirigido por Roberto Pires; pelo excesso de lixo; desertos verdes etc. Podemos ir de *Blade Runner* e *Wall-e* aos latino-americanos sobre o fim da Amazônia – pulmão do mundo. Do excesso de lixo ou poluição do ar sufocando as cidades até a destruição das memórias. *Sob a redoma* é um emotivo documentário sobre a poluição do ar na China que voltou a colocar no centro do debate público um dos problemas que mais afligem a maior população do mundo.

Produzido pela jornalista Chai Jing, famosa por seu trabalho na TV estatal, esse documentário virou sucesso instantâneo logo após a divulgação e, em 36 horas, teve cem milhões de acessos em diversas plataformas da internet. Outro filme chinês, *A natureza morta*, de Jia Zhangke (2006), faz críticas à construção do maior projeto hidrelétrico do mundo e suas consequências, suscitando discussões sobre a validade de tais projetos e até onde iríamos antes do fim do mundo. O antigo cinema catástrofe dos anos 1970/80, tão difuso na abordagem e tão empenhado nos efeitos especiais, parece ter encontrado um “corpo” para encarnar o medo: nossos corpos e o corpo da Terra.

Parece ser essa a ideia que estimula a produção e organização das exposições dos filmes. Talvez o público frequentador das mostras de cinema ambiental pudesse discutir comigo tais divagações – era o que pensava então.

Sobre ideias que tive

Tinha uma ideia de como fazer pesquisa. No mestrado em engenharia, na Unicamp, sofri demais com as regras e as normas, mas acima de tudo porque tinha que ser extremamente impessoal e ficava tudo assim: constatou-se que... verificou-se que... deduziu-se que... Depois, muitos anos depois, num curso de especialização, segui aquela regra, mas, no final, com um belo trabalho e uma nota 10, os coordenadores me pediram apenas uma coisa: que eu trocasse todas as formas impessoais e me colocasse naquele trabalho, em primeira pessoa.

Decidi então estruturar minha pesquisa de doutorado na terceira pessoa do plural – minha experiência é determinante, mas o terreno é novo e totalmente desconhecido. Acreditava que um “nós” me faria sentir segura e acompanhada, mas doutorados são solitários mesmo na terceira pessoa do plural. Imaginava que a pesquisa aconteceria em três blocos: o primeiro para discutir o cinema e esse adjetivo, o segundo para falar desses festivais que reúnem esse cinema e o terceiro para falar como o público aceita esse “contrato” com aqueles que organizam e exibem o cinema ambiental (enunciador e enunciatário).

Com uma curiosidade enorme e vontade de saber mais, comecei a ler autores dos mais variados campos que me indicavam caminhos para pensar os enunciados que seduzem leitores, ouvintes, internautas e espectadores, explorei os autores que pareciam ter respostas, mas era sempre pouco. Essas respostas de fato não existem, mas eu acreditava que estariam lá, nos livros. A leitura de um texto me levava a outro que

levava a outro e... além das visitas ao Google, comprei muitos e muitos livros pela internet. Gastei muito dinheiro. E às vezes me pegava pensando se não estaria apenas consumindo conhecimento e informação para entender porque as pessoas consomem filmes que enunciam o consumo do mundo; consumimos o mundo de modos muito variados, venenos, alimentos. Produzimos consumo. Mas a ideia, afinal, era incrementar meus conhecimentos a respeito do público e ampliar minha atividade profissional. Acreditava que o conhecimento que tinha era pequeno, pois nunca me dediquei muito a ler sobre certos temas. Entretanto, lidar com as sobras, remontar objetos, colar pedaços não me constrange em nada, ao contrário, fazendo isso imprimo um valor às coisas, valor que não pode ser medido, e que tem a ver com o que sou capaz de criar com aquilo que restou. Os móveis da minha casa vieram de depósitos de ferro-velho, minhas coisas são todas *second hand*, numa conformação que valoriza cada pedaço. De certo modo, minha vida acadêmica não tinha como ser diferente, e fui recolhendo livros e debrucei-me nas leituras, mas a questão é que há sempre um livro que falta, um filme que falta, uma coisa que não sei, uma que não vi, outra que não percebi. E a “coisa ambiental” é tão vasta que há sempre algo mais a ler, ver, perceber, e alguns aspectos da *coisa* escaparam. Por exemplo, por que avaliamos *a coisa* a partir da ideia da falta? E podemos listar as faltas: de conhecimento, de consciência, de informação, de recursos, de condições, de tempo, de oportunidade. Outra lista sem fim. Mas no fim e no começo: a falta.

Meu plano de pesquisa não deu certo. Comecei mapeando os principais festivais de cinema ambiental do mundo e constatei o aumento de mostras no Brasil e nos demais países da América Latina, a partir da década de 1990, numa similaridade de temas e com a prevalência de documentários denunciatórios. Delimitei então meu espaço amostral e escolhi a forma que me pareceu mais adequada de investigação junto ao público. Pensei: não trabalharia com dados quantitativos mas qualitativos, e escolhi a aplicação de Grupos Focais, imaginando que seria a melhor maneira de captar as percepções do público sobre esse cinema. Ansiosa que estava (e sou), fui direto ao público. Falei com muita, muita gente, tomei incontáveis cafezinhos, conversei, fiz inúmeros, inúmeros Grupos Focais. Apostei tudo numa ferramenta.

Iniciei com o público do Sesc Santos, após quatro exposições da itinerância da Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental, quando calibrei as questões elaboradas e intensifiquei a análise das percepções do gênero. Depois, abordei o público em mais três exposições de filmes diversos numa universidade, na cidade de Santos. Viajei para

Buenos Aires e lá fiz um grupo focal durante o Festival Internacional de Cine Ambiental FINCA. Fui ainda ao Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, em Cuba, e, mesmo que não estivessem sendo exibidos filmes ambientais, eu mesma preparei uma sessão privada com o documentário de Estela Renner *Muito além do peso* (2012). Por fim, fiz um grupo focal em Santiago, capital do Chile, com universitários numa mostra de documentários, onde exibi o documentário colombiano *Aislados*, de Marcela Lizcano (2016). Pensava, dessa maneira, estar ampliando a avaliação a partir de diferentes referenciais da América Latina. Os grupos eram formados por estudantes universitários, com algumas poucas exceções, e com anuência do Comitê de Ética em Pesquisa, da base nacional Plataforma Brasil.

Parti de um conceito de Cinema Ambiental – que tal como “a questão ambiental” estava dado: uma pista de pouso para eu aterrissar com minha tese – e a recepção seria avaliada na tentativa de saber que tipo de reação os filmes provocavam no público: uma microrreação, a partir do tema abordado, ou uma macro reação, a partir de uma identidade comum latino-americana (outra pista de pouso). De um jeito ou de outro, não interessava a estética do filme.

Depois que tudo começou e que eu já havia lido muito e falado com uma infinidade de pessoas, e estava afogada em cafezinhos, me perdi no cálculo temporal e não consegui identificar, ler e organizar toda a teoria necessária para ampliar as discussões. Revisitei Guattari e as suas três ecologias fazendo previsões sobre proliferação de uma espécie de *alga danosa* do tipo de Donald Trump, desterritorializações e matança de peixes. Entre os autores eleitos dentro dos três pilares que, imaginei, sustentariam minha tese, estavam, além de Guattari, Deleuze e o povo que falta, Octavio Paz e o labirinto da solidão, Eliseo Véron e os fragmentos de um tecido de sujeitos e subjetividades, Nilda Jacks e certo entendimento do receptor, Agamben e os dispositivos de Foucault entendidos como redes de práticas e saberes para gerir, governar, controlar e orientar, além de vários outros autores que falam sobre a produção/consumo capitalista que transforma tudo em mercadoria e o entendimento da criação, ao longo do tempo, das necessidades desnecessárias que se ligam naquela falta que, somadas ao imaginário do fim dos recursos, ou seja, o fim do mundo, nos apavora. Passei a ler, também, estudos sobre cinema, sobre os documentários e os poucos autores que arriscam dizer algo sobre o tal Cinema Ambiental. Nesse campo, a América Latina inclui os documentários que denunciam os abusos de poder, entre eles, o genocídio de indígenas. A análise da recepção desse Cinema Ambiental seria, dentro

desse contexto, um instrumento de calibragem da própria eficiência deste mesmo cinema. Eficiência no que diz respeito à capacidade de mobilização social, sem que eu tivesse claro, na verdade, a minha crença nisso que se chama “questão ambiental”, que pode ser tudo e que, portanto, pode ser nada. Escrevi um capítulo *frankenstein* da tese e passei pela banca de qualificação. Generosa, ela entendeu que eu estava querendo abarcar muitas questões espinhosas e que teria de fato pouco tempo: a questão do subgênero, a identidade latino-americana e a recepção. Entendeu, também, que seria cabível a análise dos filmes, principalmente a estética, sendo, então, um elenco enorme de produções que eu havia destacado para os Grupos Focais. Era impossível dar conta de tantos assuntos. A banca mencionou a importância da escolha de filmes estratégicos, que, se analisados a partir de componentes transversais, possibilitariam abordar a *coisa* ambiental. Mas, para tal, seria importante que eu determinasse uma pergunta fundante, que faltava. Agora sobravam leituras, autores, filmes, e faltava uma questão-problema que me permitisse abrir caminho e trabalhar com eles.

A banca considerou, ainda, que o tema é recente e caberia pensar sobre a própria questão de o meio ambiente, para a América Latina, ser o gênero básico fundante. Independente de o cinema ter vindo a tratar disso a partir dos anos 1980, e o Brasil a reboque, exatamente porque o mundo inteiro tratava. Assim, interessaria saber que filmes (ou apontar um que fosse) expressam isso e não trabalham apenas a partir de uma política de plantão.

Outros olhares

Agora lembro que a questão ambiental no Brasil esteve sempre presente, e que nos países da América Latina a identidade é uma palavra que pode significar a qualidade do que é comum ou a qualidade do que é exclusivo. É uma construção que existe de fora para dentro, a partir do outro; ou de dentro para fora, em relação ao outro. São muitas as identidades construídas a partir de fora, do olhar do colonizador, concebendo uma identidade totalmente alheia àqueles muitos que a palavra povo recobre. Considerando que a multiplicidade e as variações entram em acordos mestiços, há então uma complexidade que se oferece a partir de todos os cruzamentos.

De outra parte, é preciso não esquecer que os modos de vida humanos, individuais e coletivos, experimentam processos no sentido de uma deterioração progressiva, e isso afeta nossa maneira de viver sobre esse planeta e, principalmente,

sobre esse continente. As forças econômicas são determinantes dessa forma de viver, mas há processos de singularização em curso, há movimentos insurrecionais e há pulsão vital de transmutação das políticas de subjetivação dominantes. Como extrair isso de filmes que, imediatamente, parecem tão ocupados em nos mostrar o fim do mundo?

Apesar de entender que as respostas à crise planetária só poderão ocorrer em escala macro, acreditei que seria na potência de resistência, na dimensão micropolítica, que eu acharia respostas para todos os questionamentos que eu fazia quando tudo começou. E essa potência de resistência não estaria no receptor do filme ambiental, mas presente num filme capaz de fugir do estereótipo de filme denúncia e capaz de ampliar as concepções sobre aquilo que o capitalismo globalizado nos faz crer que seja o essencial para a vida, incluindo aí a utilidade das coisas que nos cercam, a necessidade de pureza, satisfação, realização e segurança a partir de uma demanda de produção/consumo que nos exaure e ao meio.

Bom, quando tudo começou eu pensava na obra do Hélio Oiticica que parecia se guiar pela máxima de Oswald de Andrade, segundo o qual “nada existe fora da devoração pura e eterna”, o que quer dizer que nada se cria, nada se perde, tudo se devora!, e pensava na arte ambiental dos anos 1960, que adiantava a indistinção entre natureza e cultura ao focar no prazer interessado do corpo, nos efeitos e no fazer. Assim, tomando as considerações de Alexandre Nodari (2014), percebi que o que interessa não é a produção e sim o consumo, uma vez que toda produção já é consumo, digestão, transformação. O que fazemos do resto – de comida, de relações, de ideias (inclusive do resto de um projeto de doutorado) –, então, diz da nossa capacidade de dissolver a lógica do consumo para produzir outra coisa, ou permanecermos reféns dela. Trazendo Oiticica, Nodari (2014, p. 4) fala de “uma transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes” – o que é bem diferente de separar a latinha de refrigerante da casca de ovo, ou tomar banho de 15 minutos, ou usar lâmpada econômica repetindo o mantra do “estou fazendo minha parte”.

É preciso lembrar mais uma vez que, quando tudo começou, não tinha uma questão e sim várias indagações que me conduziram a uma ampla pesquisa bibliográfica e a um esforço enorme sobre aspectos espinhosos da recepção, do gênero fílmico e da pluralidade da América Latina, para além do elenco enorme de filmes reunidos e das viagens participando de festivais de cinema ambiental na Argentina, Chile e diversos outros no Brasil. Decidi, então, organizar um evento que reunisse os organizadores dos festivais de cinema ambiental latino-americanos, assim como alguns acadêmicos

estudiosos do tema. Das muitas coisas que poderia falar a propósito deste evento, o que interessa por ora é que percebi não haver, mesmo entre os organizadores de festivais, um critério claro de seleção dos filmes e temas. É claro que alguns acabam organizando as exposições valendo-se de divisões similares, mas isso acontece apenas para facilitar a divulgação e a escolha do público. Resta que o ambiental no cinema pode abarcar qualquer coisa, da água à lesma, funcionando como uma espécie de selo de certificação de sua pertinência ou atualidade, ao mesmo tempo em que explicita e constrói o ambiental que o qualifica.

Nesse sentido, vi a possibilidade de a questão fundante ser a própria “coisa ambiental” que, de certa forma, sempre esteve ali, e também de selecionar filmes enquadrados em diferentes gêneros justamente para explorar os componentes dela a partir dos componentes do filme: imagens, paisagens, sons, histórias, pessoas, animais, vegetação, sabores, cores. Interessa agora saber, a partir do cinema, de que é feita a “coisa ambiental”, ao invés de, de saída, considerá-la uma questão, e de que modo ela se mostra e é tratada no cinema, qual o seu diferencial, e como rompe os olhares tradicionais cinematográficos, para além de uma categoria em que ele pudesse ser alocado. Assim, ao percorrer um pequeno conjunto de filmes, espero poder surpreender as configurações do ambiental segundo as diferentes épocas, entendendo que cada época estabelece o que é importante ver e dizer, de maneira que, se há descontinuidades aí, há também algumas continuidades, em que alguns elementos persistem, mas em arranjos diferentes. Assim, independente de o cinema ter vindo a tratar desse assunto declaradamente a partir dos anos 1980, fenômeno que se manifestou no mundo inteiro, e independente de uma história desse cinema ter sido catalogada, indicando quais filmes seriam os primeiros filmes ambientais do Brasil, ousou aqui propor um exercício de observação da filmografia como sendo eminentemente ambiental, entendendo que essa transformação nos anos 1980, em que o ambiental entra nas casas, nos “corações e mentes” e no vocabulário das pessoas, é o que precisa de algum modo ser explicado e problematizado.

* * *

Partindo da analogia da história hindu dos seis cegos² que descrevem um elefante, tecemos observações sobre filmes que poderiam estar incluídos na categoria ambiental, sendo esta entendida como uma *coisa* indecifrável, como já mencionamos, tamanha sua abrangência. Nessa história, havia seis cegos segurando pedaços do corpo de um elefante e cada um tentando descrever o animal todo a partir do pedaço sentido. Como cada cego estava segurando uma parte do elefante, para que segurava a perna, o animal parecia um tronco de árvore, para o que segurava a cauda, parecia-lhe uma corda e para o que segurava a tromba, o elefante parecia uma cobra em movimento. No adjetivo ambiental, como já dissemos, cabe de tudo um pouco, assim, ao analisarmos um documentário que apresenta um rio poluído, este pode ser entendido como um filme ambiental. Da mesma forma, outro que apresenta uma família que sobrevive comendo restos, comendo lixo, também pode ser um filme ambiental. E assim acontece com os documentários sobre a destruição das terras indígenas ou a destruição de uma praça pública etc. O desafio é, portanto, não ficar limitado a uma única perspectiva do ambiental. O que quero dizer com isso é que corremos habitualmente o risco de, como cegos, observarmos “pedaços” do ambiente, tentando com eles descrever o todo. Ou ainda, de falarmos do ambiente em sua amplitude, mas agarrados a apenas uma dimensão dele, resultando da oscilação entre uma maneira e outra a compreensão que temos disso que chamamos ambiente e disso que chamamos de “questão ambiental”.

Fluxos de matéria

A partir de como tudo começou, e dos novos rumos que era preciso dar à pesquisa, agora considerando que ela seria, nela mesma, uma proposta curatorial, reúno filmes que não os pertencentes estritamente à dita categoria ambiental. Faço isso investindo na construção de critérios baseados numa forma singular de observação, que se permite abordar a produção fílmica a partir do meio no qual ela está imersa, isto é, olhando para onde ela olha, sendo esta produção, ao mesmo tempo, testemunha e reconstrutora daquilo que apresenta. A importância do que chamo ambiental num filme provém, então, do modo singular como cada diretor e equipe de produção produz e conduz as imagens para ativação de memórias e criação de novas relações e percepções

² A história é usada por Warner Peay Woodworth, que introduz a edição brasileira do livro *Teoria dos Sistemas* (BERTALANFFY, 1976), desde a década de 1970 referenciado na análise de sistemas.

do meio e de seus componentes, sejam eles coisas, pessoas, animais, vegetação etc.. Entretanto, a proposta curatorial não é de onde parto, mas onde chego. A pesquisa, aqui, é esse esforço de criar o caminho não olhando apenas para tudo que “deu certo”, mas para o que, não “dando errado”, deu de fato em outra coisa, e é com essa outra coisa que me proponho a pensar.

Assim, se, quando tudo começou, a escolha dos filmes era aleatória, bastando apenas considerar que eles haviam sido nomeados como ambientais, agora escolhi filmes que, além de terem me tocado de diferentes formas (incômodo mobilizador ou o simples prazer de assistir, entre tantas outras impressões e sensações), pudessem ser tomados na relação com o meio, permitindo acessar alguns componentes da *coisa* ambiental.

Para pensar esse adjetivo no cinema, não me prendi às intenções ou ao que julguei serem as intenções dos cineastas e nem à ideia de enredos ou locações perpassados pelo meio ambiente (como se fosse possível não sê-lo). De um ponto de vista estritamente prático, usei uma divisão por década, o que não significa que cada década é uma época, apenas que a cada década temos um conjunto de produções fílmicas por onde me movo, mas inegavelmente, como disse Jean-Claude Bernardet, os filmes funcionam como testemunhas visuais da condução política de cada período, sendo capazes de assinalar aspectos relevantes dele, ainda que não sejam aqueles que compõem a história oficial do país, mas justamente aqueles que dela escapam ou a questionam. Sem muita pretensão, imagino poder ir à direção da afirmação de Bernardet, quando diz:

Penso, ou tenho a ingenuidade de pensar,[...] que uma crítica sistemática dos recortes e dos contextos praticados até agora pela historiografia do cinema brasileiro, bem como de suas atribuições, poderá contribuir para uma renovação do nosso discurso histórico. (BERNARDET, 2008, p. 100).

Assim, não negando a amplitude política da “coisa ambiental”, bem como o crescimento da sua importância mais recentemente, foram selecionados os filmes.

Considerações sobre o progresso

Buscando criar possíveis parâmetros curatoriais, transmutei o papel de analista para o de público, e aproximei-me de alguns filmes a partir do que neles me tocou, até

mesmo pela afinidade. Assumi ainda um posicionamento perante a experiência vivida e, como no *cinema processo*, reelaborei o presente, ofereci testemunhos de emoções vividas no início do discurso ambientalista no Brasil, agora sob outro olhar (porque na vida profissional eu também operei mudanças radicais, passei por isso), para entendimento dos filmes, da “coisa ambiental” nos filmes. Elencados por décadas, eles apontam, a partir de um ponto de vista singular, o que muitas vezes é invisibilizado, o que me permitiu percorrer cada época no esforço de decifrar a “questão ambiental” no cinema.

As paráfrases da *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, e os próprios filmes selecionados não estão engessados pelo tempo histórico-cronológico, antes desobstruem a leitura da história em sua homogeneidade e linearidade, de modo que a presença dessa tal *coisa* ambiental se mostra indissociável da vida. A vida aqui é tomada de saída na sua expressão mais simples, nos pequenos acontecimentos cotidianos e nos efeitos ali experimentados.

Assim, a cada década trago uma das versões da *Canção do Exílio*, uma narrativa pessoal – o que fazia, via, onde estava – e dois filmes. Trabalhando na ressonância entre eles, vou esboçando os contornos de uma época com suas verdades e seus silenciamentos, com seus ditos e não ditos, com suas explosões de euforia e seus abafamentos da vontade. Desse modo, vão se mostrando os modos de subjetivação e, neles, a *coisa* ambiental crescendo, sendo alimentada. As florestas, as matas, a água, os rios, o ar, a terra, as gentes, as práticas, tudo sempre esteve ali e aqui, mas não do mesmo jeito. Algo mudou, o discurso mudou e o meio ganhou ares de ambiente e este de mercadoria: uma coisa da qual devemos cuidar e que devemos preservar tal qual o fazemos com a casa própria – ainda que, na lógica imperante, a do capital, precisássemos de mais umas duas ou três Terras para que todos estivessem bem, pelo menos bebendo água potável. Algo mudou para que algo permanecesse igual. O discurso insiste e não desiste de nos angustiar ao continuar a operar algo irreparável como a morte. Mas não queremos desistir aqui e agora, porque a vida também persiste e as insurgências são possíveis. Nodari (2014, p. 5) nos lembra de que o

[...] capitalismo se funda sobre uma limitação de acesso aos recursos, por meio do cercamento de terras, da redução à propriedade dos inúmeros direitos reais (das coisas), e da criação da forma jurídica vazia do sujeito de direito. Mas o fundamento “ontológico” do consumo capitalista foi a conversão das coisas do mundo em recursos [...]

Daí porque é preciso olhar para o que pode “sub-vir” quando o cinema, no caso, revira nossa percepção bem comportada e nossas existências, pois “mesmo o fazer poético da subsistência é um adubamento da existência, um cultivo de possíveis, uma cultura das virtualidades e suas diferentes consistências, que não tem como parâmetro o real [...], concedendo primazia [...] aos efeitos e aos afetos” (NODARI, 2014, p.16).

A minha experiência e o modo como estou empenhada na tentativa de destrinchamento (e destrincheiramento) desse *cinema ambiental* apontam para novas possibilidades de observação. Sinto angústia ao perceber tantos esforços que são direcionados em favor desse cinema, sem que sejam questionadas as múltiplas formas de observância das suas inúmeras expressões. Acredito que o cinema pode nos mostrar e evidenciar aquilo que ameaça o processo, o andamento das engrenagens que nos trituram ou o que resta desse processo. Apoiada em Nodari, nesse momento de avaliações, creio que para além da barreira da lei, o que não a obedece porque não a reconhece, escapa. E do lado de lá da barreira vai encontrar-se com o que obedeceu a lei e, por fim, foi descartado porque teve seu sentido gasto, após ter sido considerado mercadoria e ser consumido. Acabam ambos no resto do resto: o lixo. Isso a partir do reconhecimento da tal barreira, que é a lei. Na raiz das lógicas normativas há barreiras. Ultrapassá-las é sinal de que as normas foram cumpridas ou então que foram puladas. De qualquer forma, a barreira normativa foi reconhecida e o que resta é lixo. Desse resto pode ser feito uma porção de coisas e ele está presente em inúmeros filmes, de diferentes categorias. Como a arte é uma “reinvenção de hábitos, de modos não-métricos de habitar o mundo” (NODARI, 2014, p. 17), ela pode aparecer numa outra economia, na ecologia do possíveis. Há filmes que lidam com os limites e os restos de outros modos. Dessa forma, nos capítulos a seguir, debruçei-me sobre alguns filmes brasileiros, distribuídos por década, segundo uma sequência cronológica, recurso meramente formal que me permitiu organizar os capítulos, assim intitulados: Brasil em fuga, Abandono, Da lama ao Caos, Mas há vida nesse planeta, Quem sabe a arte?

Brasil em fuga

Para olhar para os anos 1970, os filmes *Iracema, uma transa amazônica* (1974), dos diretores Orlando Senna e Jorge Bodanzky, e *Bye Bye Brasil* (1979), do diretor Carlos Diegues, foram selecionados a partir da intensificação do fluxo de matéria com a

construção da Transamazônica, movendo-se pela entrada e saída de pessoas e de caminhões, transportando, principalmente, madeira, depois gado, prostitutas, indígenas, artistas, trabalhadores, tecnologias, desejos, emoções e ideias. Esses filmes pertencem a uma época em que ainda falávamos sobre a natureza desconhecida e selvagem com seus povos e línguas igualmente desconhecidos atravancando o caminho. Era preciso mostrar ao mundo que éramos os donos da terra, das verdes matas em cima e do ouro e dos minérios embaixo, unificar a linguagem, pacificar em nome da união. A natureza era chamada de recurso, era nosso, estava dado. Entravam máquinas e gente e esse era o país que ia pra frente. Mas não há nada que entre e saia sem deixar alguma coisa. Um resto.

Abandono

Dos anos 1980, os filmes *A ferrovia do diabo* (1981), sob a direção de João Batista de Andrade, e o documentário *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, são tomados igualmente no movimento do fluxo de matéria, pela entrada e saída de pessoas, borracha, militares, ordens, com suas vidas e mortes, alimentos, dinheiro e provas de história. Demonstram bem, numa época, tal como anos 70, a exploração da terra e as intensas transações comerciais e o contingente humano que era instigado a participar desse espetáculo. Trabalhadores da ferrovia morreram às centenas durante a construção e foram descartados e abandonados na sua desativação, como as máquinas na beira dos trilhos. Igualmente abandonadas restaram as pessoas da comunidade Ilha das Flores, que dá nome ao filme, mas que foi rodado em outra comunidade, e que ficaram conhecidas como comedoras de restos de porcos. Imagem para elas jamais desfeita.

Da lama ao caos

Dos anos 1990, os documentários *Recife de dentro pra fora* (1997), de Kátia Mesel, e *O rio Paraíba do Sul* (1999), de Mario Kuperman, olham para dois rios e tudo que carregam. Neles é despejado lixo, pessoas, história, tradições, produtos culturais, práticas e ações políticas. Dois rios que cortam áreas urbanas de enorme importância socioeconômica e que participam da vida de uma população. Um filme é pleno de poesia e mostra as muitas maneiras pelas quais um rio pode fazer parte da vida das pessoas, do seu dia a dia, do seu imaginário; ainda que poluído, ele é parte dos

processos em curso. Já o outro toma o rio na distância do discurso científico diagnosticando-o, dissecando-o, nomeando suas partes, vendo-o apenas como um recurso, um curso d'água sujeito às descargas das atividades humanas e fonte de irrigação e possibilidade de geração de energia.

Mas há vida nesse planeta

Dos anos 2000, os filmes *Narradores de Javé* (2002), da diretora Eliane Caffé, e *Saneamento Básico, O filme* (2007), do diretor Jorge Furtado. Em *Narradores de Javé* a estrutura do filme mostra histórias sendo narradas oralmente pelos habitantes de uma pequena comunidade do sertão nordestino que, interrompidas e cruzadas, mudam de rumo. Se a história do lugar é suficiente para que este não seja destruído pelo progresso (no caso, inundado, pois a cidade esta localizada à montante de uma usina hidrelétrica que será construída), então que esta seja escrita, pois história todo mundo tem. No filme *Saneamento Básico*, um filme deve ser criado para que a população de uma comunidade no sul do Brasil consiga o dinheiro necessário para uma obra de saneamento. No processo, tudo é remanejado, argumentos, desejos, dinheiro, discurso. Mas e a fossa sanitária? Bem, essa não vem ao caso.

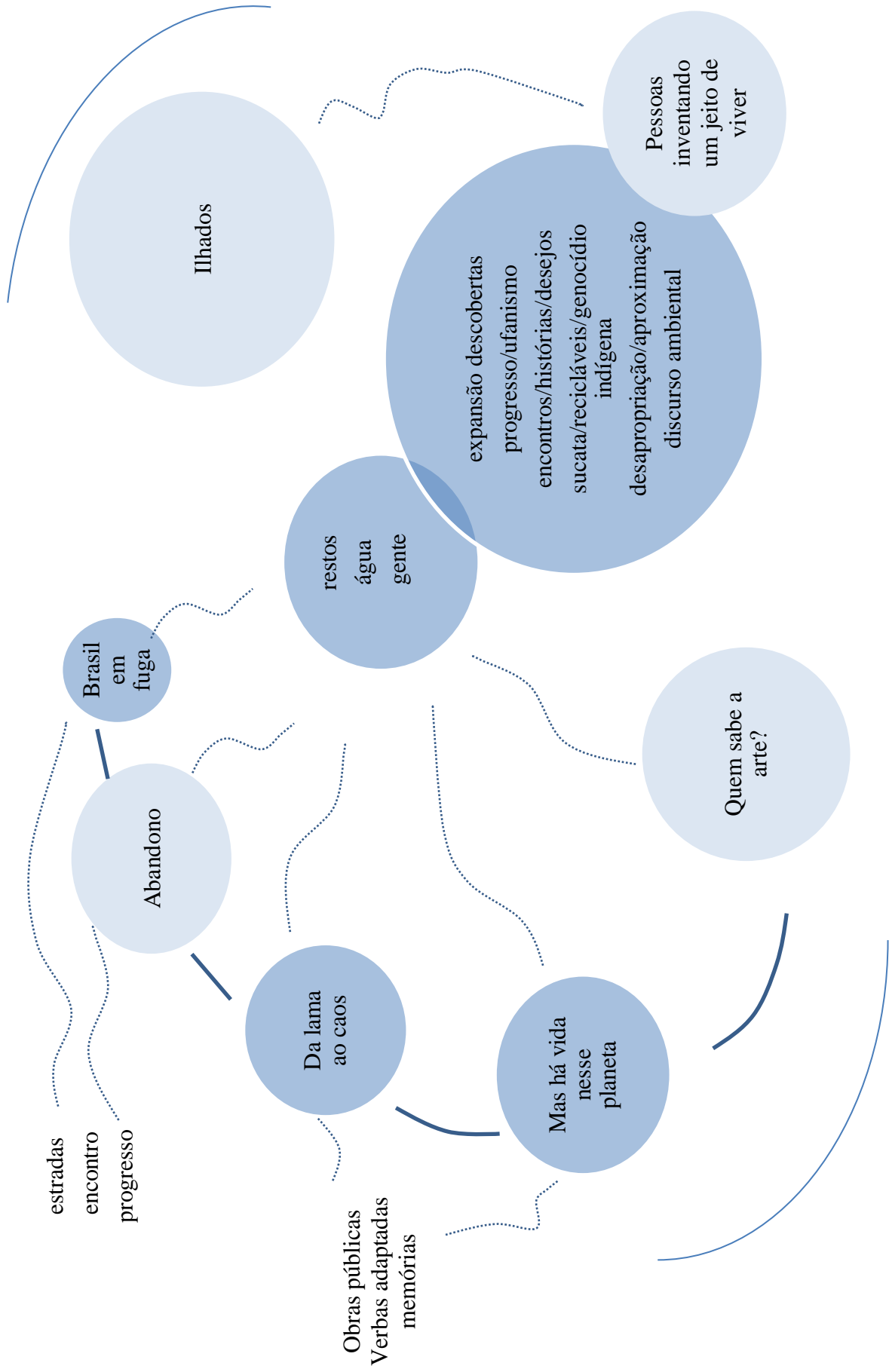
Quem sabe a arte?

Dos anos 2010, selecionei os filmes *Lixo Extraordinário* (2010), de João Jardim, Lucy Walker e Karen Harley, e *Defensorxs* (2017), do coletivo Nigéria. O primeiro foi filmado dentro de um lixão rodeado por água, o segundo, um longa-metragem sobre os direitos humanos no Brasil, se volta para a luta nas cinco regiões do país. Neles algo é transformado pela ação de alguém, através da visão de alguém que torna visível algo, possibilitando novos arranjos, independente do questionamento sobre sua eficácia social ou a estética do filme.

Ilhados

Único filme não brasileiro, *Aislados* (2015) teve roteiro e direção da cineasta colombiana Marcela Lizcano, e foi selecionado pois nos oferece uma outra perspectiva sobre o mundo em que vivemos. No filme, aproximadamente 700 pessoas, entre

pescadores e suas famílias, habitam uma pequena ilha no mar do Caribe, em pouco mais de cem casas. Ali tudo se passa: a vida das pessoas e das coisas.



2 UM HORIZONTE

Epígrafes, penso eu, podem oferecer um horizonte de sentido ou a motivação de um texto. Conforme as que se escolhe, podem desempenhar outros papéis. Escolhi diferentes poemas construídos numa espécie de conversa com versos da *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, poema em que exalta a pátria e enaltece as belezas naturais do Brasil. Cada poema parafraseia a *Canção do Exílio*, e nos traz versões de Brasil, de uma certa relação com o território, em que o sentido do próprio ufanismo se modifica, em que seus efeitos se mostram. Em seu conjunto, nos fazem rir, não de Gonçalves Dias, mas de nós mesmos. Não é um riso bobo: é uma espécie de prova dos nove. Separados, entram numa espécie de conversação com os filmes e com texto. Não nos deixam esquecer que o discurso sobre a natureza aponta para algo que não é anterior ao homem, mas uma produção dele que vai se instalando nas pessoas. Da minha perspectiva, essas inúmeras versões falam de um retorno à pátria, de uma pátria sem retorno, de uma pátria que não há, de uma pátria feita a ferro e fogo, das muitas pátrias nada gentis que foram inventadas e atravessam o que pensamos e dizemos. Os diferentes poemas foram posicionados no texto sem obedecer a uma cronologia: foi proposital, visto que a relação entre o cinema e o meio não se resolve facilmente numa palavra – ambiental. Os poetas não nos deixam em paz, e chacoalham o romantismo conservador que ainda nos seduz.

Para cada década, um poema

Carlos Drummond Andrade disse certa vez “Minha boca procura a Canção do Exílio. Como era mesmo a Canção do Exílio? Eu tão esquecido de minha terra”. A liberdade da palavra em Drummond desmancha o Brasil acolhedor de Gonçalves Dias. Não é preciso cruzar o oceano para sentir saudades do Brasil ou para se cansar dos europeus. Que terra é essa? As décadas não nos dão ela, mas a época nos faz falar dela, de alguma coisa dela.

Brasil em fuga é essa “descoberta de novas terras”, espécie de Pasárgada em que o que não se tem aqui, lá se terá: seja a felicidade, a riqueza, a liberdade. Se o poema de Manuel Bandeira no faz ver a aventura de Iracema e da Caravana Rolidei, carregada de

todos os lá aqui mesmo, também nos faz ver de quantos “aqui” se faz um “lá”. De todo modo, é a terra que se quer que é preciso inventar, fincando os pés nela. No corte da Transamazônica parece então que se disputa a terra e se disputa também sua invenção. Difícil não vê-la aqui e não vê-la lá. Não há resolução fácil nesse esgarçamento em que, à medida que a floresta se transforma em madeira deitada, multiplicam-se as Iracemas e os muitos povoados nas margens da estrada. Margem tão alargada que a certa altura se deu a ela o nome de *terceiro mundo*. É Torquato Neto quem diz: *aqui é o fim do mundo*. Desde a melodia até a letra, essa música ironiza o ufanismo nacionalista e o consumismo capitalista. Ao lado das verdes matas que não nos abandonam, em que “sonhamos exotismos”, diria Drummond, há povos de Iracemas e uma profusão de caravanas que vivem do que encontram, do que catam aqui e lá. Em 1990, é preciso escutar o *Canto de regresso à pátria* de Oswald de Andrade (1925), pois uma vez despido o nacionalismo do romantismo, restou-nos seguir lidando com a ideia bastante pragmática de que nossa terra tem mais ouro, de que nossa terra tem mais terra, de que é fundamentalmente nossa e não dos outros, assim como as florestas, os rios etc. O discurso ufano-nacionalista que desde o segundo império era difuso, que é atualizado durante a ditadura ganhando contornos bem definidos na década de 1970, segue forte atravessando o ambientalismo, forçando-nos a pensar que terra é essa e quem são esses outros e o que de fato vale. É isso que penso que interessa na *Canção do Exílio Facilitada*, de José Paulo Paes, de 1973, e não à toa ela ressoa nos anos 2000: só o essencial é o que vale. E não está longe, está aqui e este aqui é uma terra sem definição em que se assume um embate em favor da coletividade e do meio.

Poderia ter parado aí, mas achei que valia a pena arriscar, no último movimento, trazer um pequeno poema meu, horizonte epigráfico do filme *Isolados*, de 2015, para afirmar não apenas o reconhecimento da finitude e da possibilidade de transformação, mas uma compreensão ampliada do meio, que não é o que nos rodeia, mas é o que somos, como vivemos e os efeitos disso.

Nessa escolha das epígrafes, em que tentei a meu modo multiplicar o horizonte no jogo entre aqui e lá, quis acreditar que vale para o cinema a ideia de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64), e que os elementos vão entrando em arranjos diferentes nos permitindo perceber que o discurso ambiental não é o ambiente, que o

meio ambiente não é o meio, que inflação de consciência pode ser tão perversa quanto a inflação da moeda.

3 BRASIL EM FUGA

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei

Manuel Bandeira, *Vou-me embora pra Pasárgada* (1930)

O ano de 1970 marcou minha família de forma particular. Antes da abertura do comércio de sucatas, que foi nossa fonte de renda por mais de 40 anos, meu pai, na época com 20 e poucos anos, chegava em casa, à noite, quase sempre bêbado e triste, às vezes muito bravo. Era policial militar por falta de opção. Depois de ter sido sindicalista e lutar por melhorias do grupo e de ter ficado desempregado, o emprego de policial foi o que ele encontrou. Designado a trabalhar em Santos, numa delegacia perto do porto, viu os horrores da repressão militar, viu jovens universitários serem torturados na sala ao lado da sua, que tinha todo aparato repressor ali, exposto para quem quisesse ver: cacetetes em formatos variados, máscaras, sacos e uma tal cadeira de ferro rudimentar. Ouviu gritos, gemidos, silêncios... Teve que calar, senão seria mais. Tinha família para sustentar. O jeito era beber. Adorava futebol, mas não titubeou em quebrar a TV durante a Copa do México, em 1970, chorando e gritando: “eles querem distrair a gente”. Minha mãe ficou sem ver as novelas por muito tempo, até comprarem outro aparelho; meu pai nunca mais acompanhou nenhuma Copa do Mundo. E essa história ecoou até sua morte, sendo repetida inúmeras vezes, anos depois, sob ares de muito medo, quando as filhas começaram a participar do movimento estudantil.





Vence na vida quem mais caminha

Tião Brasil Grande apoiado sobre uma pilha de madeiras cortadas. Camisa aberta, um boné a protegê-lo do sol e óculos escuros. Ao lado, os trabalhadores descarregam um caminhão com madeiras, sem luvas e sem boné.

Iracema está se maquiando.

Vários homens apoiados numa caminhonete e outros agachados ao lado. Na frente, dois homens apertam as mãos, negociando a “contratação” deles.

Iracema sozinha e desdentada, gargalha, olhando para o motorista do caminhão. Ao fundo, a estrada empoeirada e deserta.

No caminhão de Tião há uma frase pintada: Do destino ninguém foge.

Na ocasião, a estrada simbolizava o sonho de um Brasil grande. O personagem Tião dizia frases como: *A natureza é o meu caminhão, a natureza é a estrada e Onde tem madeira tem dinheiro*. O cenário inicial nos mostra um imenso rio navegável, embarcações e muitos trabalhadores na cena do mercado na chegada à Belém.

Da boca do chefe e controlador da entrada e saída de madeira das embarcações, em algum porto da região, ouvimos: *O Brasil é uma terra rica e A natureza é mãe, cria todo mundo* (BODANZKY, SENNA, 1981, s.p.). Tião rebate, zombando da crença ingênua na mãe natureza: *Natureza é mãe coisa nenhuma! Natureza é meu caminhão, natureza é a estrada*.

Tião se tranca na estrada a procura de dinheiro. Onde tem madeira tem dinheiro, e esse é o negócio dele: *Estou atrás de dinheiro. E me dei bem. Só não se dá bem neste país quem não sabe se virar, quem não tem cabeça*. No bar, debocha de Iracema que acende cigarro no fósforo do outro e pergunta se ele tem o corpo fechado. Sinal de burrice: *tu és burra mesmo, hein! Eu sou mais eu, sou o Tião, o Tião Brasil Grande, podes crer*. Assim o Brasil de então: crente no progresso a qualquer custo.

A ideia inicial da história surgiu quando Bodanzky, nos anos 1960, teve de fazer uma reportagem sobre a rodovia Belém—Brasília e, na ocasião, percebeu o fluxo de matéria daquela região do país, tão distante do imaginário coletivo. Havia um movimento de entrada e saída de caminhões e de pessoas numa estrada a ser concluída. A movimentação dos caminhões, transportando principalmente madeira e, também, o fluxo crescente da prostituição, incluindo mulheres de várias regiões e indígenas vindas

das áreas próximas.

De forma não proposital, a montagem do filme assumiu o papel de narrar os percalços da vida dos vários personagens, inseridos num ambiente ao qual a forma do filme imaginado se submeteu. A riqueza da obra e da abordagem está na intensidade das imagens não ficcionais misturadas às cenas ficcionais, usando atores e não atores. Corpos cujos gestos denunciam uma falta de intimidade com as câmeras, o que faz com que o filme tenha um caráter quase documental, um semidocumentário, pelo estilo da narrativa e pelo uso de pessoas comuns, não artistas, exceto em poucas cenas. A protagonista, por exemplo, a atriz Edna Cássia, era menor de idade e a família resistiu muito à idéia de sua contratação. O diretor teve que tomar cuidados adicionais em não deixá-la sozinha em momento algum. Esse foi seu único filme. Ao final, Edna Cássia ganhou o Troféu Candango do Festival de Cinema de Brasília de 1980 como melhor atriz. O filme esteve proibido e só pode ser lançado oficialmente no Brasil em 1981, o que o tornou um dos filmes-símbolo do cinema brasileiro pré-abertura política. Também levou o troféu Candango de melhor longa-metragem, sendo este o prêmio mais importante conferido pelo Festival de Brasília, o mais antigo festival de cinema brasileiro.

A produção foi uma encomenda para a televisão alemã, tendo sido realizada em 1974. Como a abordagem do filme ia na contramão da propaganda oficial, que dizia que a rodovia Belém-Brasília levaria o progresso à região, a censura da ditadura militar proibiu sua exibição no Brasil por muitos anos, alegando que era uma produção estrangeira. Durante os anos em que esteve proibido no Brasil, foi exibido em diversos países da Europa. No Brasil, foi apresentado clandestinamente, em 1978, numa mostra de filmes proibidos em Minas Gerais. Apenas no dia 30 de março de 1981 foi lançado em circuito comercial no Brasil, no cinema Caruso, no Rio de Janeiro, e no Cinema1, em Niterói.

Bodanzky fez uma colcha de retalhos. Várias pessoas foram filmadas enquanto trabalhavam e o ator Paulo César Pereio, que vinha de uma escola de grande centro urbano, com bastante experiência e capacidade de improviso, ia falando, atuando no papel de um homem “civilizado”, interagindo com as pessoas, ele era ali um caminhoneiro que estava transportando madeira. Sua atuação se compunha com o meio histórico e natural onde acontecia. Havia alguns figurantes, eram trabalhadores diversos,

inclusive prostitutas, pondo à mostra suas realidades, e uma única atriz contratada para contracenar com a estreante, a adolescente indígena que interpreta Iracema.

Iracema começa a se prostituir sob a orientação das prostitutas mais experientes e, num bar, ela conhece o caminhoneiro Sebastião, o Tião Brasil Grande, vivido por Pereio.

Iracema de fato inunda a tela com uma espontaneidade da fala e uma liberdade de expressão do corpo que fazem inveja a muito documentarista. A própria mise en scène quer ser coloquial. Em boa parte, o filme fabrica uma nova embalagem para um mesmo fetiche do real que era alimentado pela crítica e por alguns cineastas. Os ingredientes são conhecidos: câmera na mão, inclusão de atores não-profissionais, som direto, nada de maquiagem e espaço. Se há um clichê de argumentação sobre o filme, aliás, é o de sua fusão bem-sucedida entre ficção e documentário. (OLIVEIRA JR., 2005, s.p.).

Iracema, assim que desembarca em Belém, no seu olhar, dá os indícios de que quer conhecer aquele mundo. A intensidade do olhar é um prenúncio. Olhos rasgados, olhar penetrante. O filme nos dá o que há em todo filme documental, ou semidocumental.. Como Ismail Xavier afirma:

Pensar o documentário, para além das tipologias, é repor estas questões que passam pelo encontro entre olhar e objeto; pelo que há de drama, hesitação, contenção e exibicionismo, pelo peculiar teatro, enfim, que ocorre no aqui-agora da filmagem (XAVIER, 2003, p. 15).

Na cena em que Iracema faz a maquiagem, seus gestos são precisos, de quem está decidida a fazer sucesso, encantar, seduzir. Não há dúvidas sobre suas intenções: ela não quer ser percebida como índia, a pura índia de José de Alencar. Ela está acoplando seu corpo a outro regime social, aquele do Brasil grande que segue crescendo e, de certa forma, Iracema quer ser grande como aquela estrada, como o Brasil que se desfaz de si – de suas matas, de seus povos – para crescer. Os gestos de Iracema dizem que ela não quer ficar parada, assim como sua amiga e como profetiza Tião ao dizer: *vence na vida quem mais caminha*.

O romance de José de Alencar, escrito em 1865 retrata o ideal nacionalista, de construção de uma identidade nacional almejada pelos românticos do século XIX, centrada em relações de homogeneização social. Nesse sentido *Iracema*, o romance, não tinha como objetivo “o retrato de um momento histórico, mas a criação de um passado grandioso que projeta uma nação-instituição”. CLARO (2011). Elogiava a terra brasileira, falava sobre a submissão do indígena ao altivo branco e sobre a pureza

selvagem de Iracema. Isso fica evidente na passagem em que o autor escreve: “Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos.” (ALENCAR, 1991, p. 18-19).

Em outra passagem, presença obrigatória nas escolas, José de Alencar fala de Iracema como a virgem dos lábios de mel que “[...] corria as matas e o sertão do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara, o pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas o verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas” (ALENCAR, 1991, p. 5).

Já o filme de Bodanzky registra o que há de mais real no Brasil que o Brasil não via:

[...] o que Iracema mostrou, porém, foi um registro de que era tudo menos pacífico. A agressividade da câmera, a intempestividade da atuação de Pereio, a hostilidade do ambiente, a promiscuidade da vida na estrada, as queimadas filmadas com um sentido de denúncia e também com uma perversa sedução estética pela destruição, a recusa a qualquer teleologia incrustada naquela estrada inacabada, símbolo ao mesmo tempo de um projeto faraônico e de um fracasso de nação: tudo nos joga para um universo caótico e flamejante. (OLIVEIRA Jr., 2007, p. 4 apud COUTINHO, 2009, p. 93.).

O entendimento crítico nos leva a ver pela ótica do outro, e a repensar nossa maneira de estar no mundo e de nele agir. Iracema não é nem pura, nem virgem, tal qual a Amazônia é floresta devastada, e por meio dela nos chega um panorama dos conflitos sociais advindos do início da construção, durante o regime militar, da Rodovia Transamazônica. Para Bodanzky:

Eu comecei a trabalhar mais esse tipo de cinema a partir dos anos 70, partindo de uma questão social. O tema de meu primeiro grande filme, *Iracema, uma Transa Amazônica*, foi a colonização da Amazônia, onde naquela época tinha início a devastação, no auge da construção da Transamazônica. Para se ter uma idéia, a propaganda governamental mostrava um trator derrubando uma árvore, simbolizando o progresso. Já naquela época nós tínhamos na cabeça que a coisa não era bem por aí, que esse era um caminho errado. Nós queríamos mostrar o outro lado desse *pseudo* progresso, a devastação da Amazônia. Então nós entramos na questão ecológica a partir da questão social. Nós queríamos denunciar a presença do homem no modo como a colonização estava sendo feita e acabamos denunciando a sua agressão à natureza. Era também uma questão política, pois queríamos denunciar um programa de governo com o qual não concordávamos. (BODANZKY apud LEÃO, 2001, p. 61).

Considerado pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) como um dos 100 melhores filmes brasileiros, *Iracema* foi apresentado em algumas mostras de Cinema Ambiental nas últimas décadas. O tema é atual.

A narrativa é marcada por diálogos enxutos, com a música de fundo, do próprio ambiente, em momentos específicos, como a canção que Tião e Iracema dançam na cena do cabaré, *Você é doida demais*, interpretada por Lindomar Castilho. No início do filme, a música é marcante e é quase um comentário sobre o contexto histórico da época. De autor e intérprete desconhecidos, a letra diz:

Quero conhecer a Transamazônica
A grande tônica da evolução
Quero enxergar a grande floresta,
Transformada em festa para o meu irmão
Alô brasileiros de todo quadrante
Chegou o instante da grande arrancada,
Vamos desbravar, cultivando a terra
Quem canta não erra
A hora é chegada

No fluxo da estrada os corpos mudam de lugar o tempo todo: caminhoneiros, madeireiros, a madeira, as mulheres. Elas vão a pé, na boleia do caminhão e até mesmo de avião. A todo instante, para lá e para cá, uma direção na estrada, a ponto de a amiga de Iracema confessar que saiu determinada a ir para São Paulo, mas numa das muitas caronas, se atrapalhou e pegou o lado errado da estrada e, quando percebeu, estava de volta.

A todo instante em movimento e promovendo novos encontros. Assim, mudam também o pensamento, apresentando uma multiplicidade de modos de viver, embora constantemente na miséria. Revisitando os *anos de chumbo* e o *milagre brasileiro*, Souza (2014) nos apresenta uma variação no modo de ver essa época. Muitos prosperaram e se incluíram na epopeia da conquista da Amazônia, mas a Transamazônica, para outros, representou prostituição e uso abusivo de drogas. Foi justamente no cotidiano que tiveram de lidar com elementos até então desconhecidos. As dificuldades dos colonos não se restringiam às dificuldades de adaptação à floresta amazônica. O confronto com realidades sociais não conhecidas por eles e a grande movimentação de pessoas que chegavam e partiam teve efeitos muitas vezes violentos para as famílias de colonos.





Bye bye Brasil, eu vi um Brasil na TV

O olhar triste do jovem nordestino iluminado ao ver o caminhão da Caravana Rolidei voltando de ré.

A estrada de terra, deserta. Na boleia, vão o casal jovem e a família de índios: o cacique, sua esposa, mãe, pai e as crianças. A mãe com um radinho de pilhas ao ouvido, e o menino com um aviãozinho de madeira.

Salomé dançando seduz o jovem sonhador.

Caminhão novo com letreiro de neon onde se lê Caravana Rolidey, com Y no final.

A Transamazônica, uma estrada de aproximadamente 7.900 km, cortando o mapa transversalmente, mais uma vez aparece como protagonista de um filme que pretendia mostrar um Brasil distante e desconhecido que a rodovia desvelava ao mesmo tempo em que destruía. As filmagens de *Bye Bye Brasil* acontecem em três lugares: Belém, Altamira e Piranhas. Ao longo do filme, observamos a estrada de terra, empoeirada, vista de cima, sempre ladeada pela mata, sob o pôr do sol, a chuva ou a luz do amanhecer. O caminhão e a estrada, e a música de Chico Buarque ao fundo. A exuberância da floresta amazônica rasgada pelas estradas recém-abertas. Veem-se caminhões com cana-de-açúcar, poucas vezes um carro de boi passando, raramente um ônibus. Animais mortos, floresta deitada. Tratores em plena atividade de derrubada de árvores e terraplanagem. A imagem de um açude quase seco.

As obras de implantação da Transamazônica, a BR-230, tiveram início em 1966, e sua inauguração oficial ocorreu em 1970, embora tenha demorado mais uns cinco anos para ficar pronta. No auge da ditadura militar e da propaganda ufanista sobre a grandeza do Brasil e a exuberância das florestas e do território, ela cortaria os estados de Paraíba, Ceará, Piauí, Tocantins, Pará, Maranhão e Amazonas, chegando ao Acre. O enredo gira em torno de um casal de artistas mambembes, Salomé e Lorde Cigano, vindos da cidade grande em busca de dinheiro e desejosos de conhecer novos lugares. Numa das paradas da Caravana Rolidei, um jovem casal de agricultores passa a viajar com o casal mais experiente. Nessa jornada, vê-se a modernidade chegando ao sertão do país.

As frases emblemáticas marcam bem o momento que o Brasil vivia:

- Ouvi falar de um lugar rico, desenvolvido e generoso: Altamira! Centro da Transamazônica. Tem gente do mundo inteiro. E abacaxi do tamanho de uma jaca!

- Posso fazer real o sonho de todo brasileiro: posso fazer nevar! Neve como na Suíça, Inglaterra, Europa e Estados Unidos da América do Norte. E como em todos os países civilizados do mundo, o Brasil também tem neve!

A música nordestina ao fundo nos envolve no paradoxo dessa época. A artista Salomé arranha um portunhol encantando a plateia, como se o português a desqualificasse, ou ainda, para deixar a plateia numa posição de inferioridade.

- Princesa do Caribe que já foi amante de um presidente dos Estados Unidos!

O jovem que toca na praça, e cuja esposa está grávida, apaixonou-se por Salomé. A mulher mais velha, sedutora, que fala outro idioma e parece ter experiência e histórias para contar, mistérios. O fascínio pelo desconhecido. Ele tem um olhar esperançoso, como se buscasse algo que ali não encontraria. E com aquela estrada tão grande, num Brasil imenso e desconhecido, eles acreditam no futuro e seguem.

Mas na praça principal dos pequenos vilarejos por onde eles passam, há uma TV instalada e o público já não tem tanto interesse na Caravana Rolidei.

A música de Chico Buarque e Roberto Menescal oferece unidade em toda a narrativa é forte elemento de envolvimento e nos impulsiona o desejo de também conhecer esse Brasil. Mas na música e no filme vemos o papel da TV na transformação da cultura brasileira, homogeneizando-a e diminuindo distâncias, integrando regiões mais profundas do Brasil aos centros urbanos. Descreve alguém que está em movimento, se deslocando pelo país, para regiões que vivem processos intensos, principalmente Norte e Nordeste, com aviões passando, reservas de bauxita sendo descobertas, fliperama em Macau, usina no mar, o chefe dos Parintintins vidrado na calça *Lee* e a alusão aos japoneses chegando. Quase no final do filme, um funcionário da fábrica de papel diz que a fábrica veio inteira do Japão, numa referência ao projeto Jari.

Há ainda um diálogo entre um traficante e Lorde Cigano sobre o minério como sendo o futuro da Amazônia. No final, Lorde Cigano fala para Ciço que está partindo para Rondônia, pois estariam abrindo uma nova estrada lá – certamente referindo-se à BR-425 que substituiria a estrada de ferro Madeira-Mamoré.

Aquela aquarela

Enquanto na Europa era discutida a Teoria do Crescimento Zero, proposta pelo Clube de Roma, e a Conferência de Estocolmo de 1972 tornava-se um marco na história da construção da política ambiental em escala mundial, Salera (2015) nos explica que nesse momento, o Brasil:

[...] vivia a fase do "Milagre Econômico", com grandes obras e empreendimentos fomentados pelo governo federal, e falar em reduzir o crescimento e seus consequentes impactos não agradou a delegação brasileira. Inclusive, um dos membros chegou a dizer: "se os países ricos não quisessem as indústrias por causa da poluição, todas elas podem se transferir para o Brasil".

Essa e outras declarações de autoridades nacionais geraram enorme repercussão na opinião pública e, para tentar contornar os efeitos negativos da posição oficial do governo brasileiro na Conferência de Estocolmo, o presidente Emílio Garrastazu Médici determinou que algo fosse feito. Assim, o Secretário Geral do Ministério do Interior, Henrique Brandão Cavalcanti, foi designado para elaboração do Decreto que instituiria a 1ª entidade nacional na defesa ambiental.

Assim, em 1973, foi criada a Secretaria Especial de Meio Ambiente (Sema) com a principal incumbência de disseminar a consciência ambiental na sociedade brasileira, para tentar melhorar a imagem do Brasil perante o mundo e, enquanto isso, a TV exibia a tal imagem de um Brasil, cuja natureza era pródiga em recursos naturais, em ascensão econômica. Dávamos continuidade ao processo de valorização da "reserva", instituída pelos colonizadores portugueses no século XVI, e que atravessaria o discurso ambientalista.

Um ano mais tarde, em 1974, o filme *Iracema, uma transa amazônica* é censurado. Cinco anos depois, no texto "Sem dentes e sem árvores", originalmente publicado na revista *IstoÉ*, em 10 de janeiro de 1979, Antonio Callado comenta as razões que contribuíram para que não fosse autorizada sua exibição no Brasil: na exibição, que aconteceu na Alemanha, o adido militar brasileiro em Bonn ficou indignado com o denegrimento da imagem do Brasil que era *Iracema*, e os censores em Brasília alegavam que a película havia viajado sem ser submetida à "apreciação" do governo.

Diz Antonio Callado, em texto originalmente em 1979, fazendo uma comparação da *Iracema* que se degrada e se vende com a terra, a madeira e a floresta igualmente exploradas e vendidas, fala da *Iracema* que, nesse momento, pode representar o Brasil e seu povo, a quem só resta o rir e gargalhar debochado.

[...] com os gestos obscenos e palavrões que berra Iracema, correndo ao lado do caminhão. Ela não grita, não se queixa feito Moema na esteira do navio, a amaldiçoar, docemente, enquanto se afoga, o Caramuru ingrato, já todo voltado para a Europa.

A diferença, naturalmente, é que, para Iracema, desgraça e humilhação representam o pão, ou o açaí de cada dia. Ela redobra os impropérios, mas, enquanto corre, ri também. Vai correndo e rindo seu riso de criança cínica, um tanto feroz, de criança envelhecida, sem dentes, envolta no rastro de poeira que deixa o caminhão.

Na floresta em torno, os claros também são enormes. O boticão das motosserras e as queimadas que embrasearam antes a tela estão desdentando a mata. Os troncos calcinados no chão de cinza são os dentes podres da Amazônia. (CALLADO, 2005, p. 6-7).

O autor faz menção à Moema, índia do romance *Caramuru* de Frei Santa Rita Durão, escrito em 1781, pois o personagem Tião, nas cenas finais, parece não se lembra e chama Iracema de Moema. Neste mesmo ano, 1979, Callado havia dito numa espécie de desabafo:

[...]

P.S. O Brasil está querendo pagar suas dívidas com as árvores da Amazônia, e não há árvore que chegue. A qualquer momento, como no caso da Light, saberemos que o negócio foi fechado. O Sr. Paulo Berutti, presidente do IBDF, demonstrou outro dia na televisão que sabe tanto sobre os tais “contratos de risco quanto eu ou o leitor”. Encabulado, nervoso, disse coisas como “a vocação da floresta amazônica é a árvore”, como quem dissesse que a vocação do oceano Atlântico é a onda. Devido a essa má consciência geral é que não indultam Iracema. (CALLADO, 2005, p. 7).

Também em 1979, *Bye Bye Brasil* brinca, de certa forma, com a desconstrução dessa ideia desenvolvimentista, fala sobre a construção de hidrelétricas, o milagre econômico e a presença crescente das espinhas de peixe, antenas de TV que iam mudando a paisagem das comunidades e que assinalava o auge e a queda da Caravana Rolidei como efeito dessas transformações. Os artistas, personagens do filme, tentaram, se movimentaram, mas algo havia mudado. Ao chegar em Altamira, às margens do rio Xingú, no Pará, Lorde Cigano percebe que fora enganado, que ali ele terá que se associar aos oportunistas e exploradores de mão de obra, empresários ávidos por dinheiro. A chegada da Caravana já não atendia às expectativas de uma população excitada com as novas tecnologias. Agora, o povo se reunia na praça para assistir aos programas e às novelas na TV.

O filme mostra uma espécie de despedida, de passagem de um Brasil rural e arcaico cujos componentes um Brasil modernizado carregará, não sem pôr em jogo as existências de diferentes comunidades. A Caravana se adaptou, *americanizou-se* a seu modo, colocando um Y no final do nome, passando de Rolidei para Rolidey, e seguiu.

Bye bye Brasil e Iracema apontam na direção seguida pelo Plano Nacional de Integração (PIN), instituído pelo presidente Emílio Garrastazu Médici: avançar, desbravar, conhecer o Brasil e integrar sul e norte. O PIN visava à colonização e à “reforma agrária” com projetos agropecuários e agroindustriais a partir da iniciativa privada e de incentivos fiscais, em ações do Ministério dos Transportes, que construiu as rodovias Transamazônica e Cuiabá-Santarém (mais portos e embarcadouros fluviais), e do Ministério da Agricultura, que desapropriou e assentou colonos ao longo das margens delas. Na década de 1970, o assentamento de cerca de 500 mil pessoas em pequenas agrovilas, instaladas a cada 20 km à margem da estrada, ocorreu porque o governo dizia-se preocupado, geopoliticamente, com “os vazios territoriais e demográficos”, uma vez que a população indígena sequer era reconhecida, assim como com o excesso de população pobre do Nordeste. Cabe lembrar, como ressalta Loureiro (2005), que, entre 1960 e 1970, não foram poucas as vantagens fiscais oferecidas aos grandes empresários e grupos econômicos nacionais e internacionais que quisessem investir novos capitais em empreendimentos na região. Esta foi então devastada em grandes extensões de terras cobertas por florestas que se transformaram em pasto para a criação de gado. Assim, Tião Brasil Grande troca de caminhão e, no final do filme, aparece não mais transportando madeira, mas, sim, gado. A abertura de estradas visava garantir, também, a soberania nacional, já que, entre outras questões, havia propostas de internacionalização da Amazônia pelos Estados Unidos. Às margens das estradas, a devastação florestal foi rápida e a disputa por terras privilegiadas gerou conflitos de toda ordem, que só foram aumentando nas décadas seguintes, à medida que o modelo de desenvolvimento se estruturava. Somente quando a mata começava a ser queimada pelos novos proprietários, para formar pastos ou para vender a madeira, é que os antigos moradores se deparavam com o fato de que as terras onde moravam haviam sido vendidas. E era quase impossível falar com os novos donos que, em geral, viviam fora da região e eram representados por sociedades anônimas. A expulsão dos moradores tornava o conflito uma prática cotidiana. O extermínio de comunidades indígenas, segundo Tuiré, ex-funcionário da Funai, mencionado em Passos (2012), chegaria a 5000

desaparecidos naquele período, contra os 400 de que se tem notícia nas grandes cidades. Todos são desaparecidos políticos.

Nesses dois filmes, abrir a mata, pôr a floresta no chão não é símbolo do progresso, como se costuma dizer, mas a persistência da crença numa ideia de grandeza e do progresso como destino, em que é preciso sacrificar coisas, gente, modos de vida para beneficiar a maioria. E a maioria não se sabe quem é, mas se sabe bem quem são os tantos do sacrifício. Mas lá estão as Iracemas no seu riso amplo e desdentado, no seu corpo aberto, tal a qual a estrada, por onde Caravanas Rolideys seguem passando, naquilo que é ou pode ser a possibilidade de inventar a vida com o que resta.

4 ABANDONO

Minha terra tem palmeiras
Onde sopra o vento forte
Da fome, do medo e muito
Principalmente da morte
Olelê, lalá

Torquato Neto, *Marginália* (1967)

Secundarista, participei do processo de reabertura do Centro dos Estudantes de Santos. Ele foi fundado em 1932, e é a segunda entidade estudantil mais antiga do Brasil, e a terceira mais antiga da América Latina. A cidade de Santos, com grande influência do Partido Comunista Brasileiro (PCB), tornou-se Área de Segurança Nacional, e a sede do Centro dos Estudantes foi tomada pela União, após a invasão da UNE, em 1964. Ele só voltou a funcionar nos anos 1980. Participei, também, do movimento pelas Diretas Já, com alguns episódios de enfrentamento com a polícia. Enquanto isso, a economia se encontrava na chamada “década perdida”. Com a retração da produção industrial, a catação de ferro-velho nas ruas ia muito bem obrigada. Nesse momento, começava a ficar claro que o crescimento do comércio de sucatas, recém-aberto pela minha família, era fruto da atividade de catação que ocorria nas ruas. Quanto mais catadores recolhendo os materiais descartados, maior o volume comprado e vendido, maior o lucro. Não se usava a palavra reciclável, era ferro-velho ou sucata mesmo – qualquer coisa inservível, mas que tivesse valor de mercado, que pudesse ser transformada. É claro que usufruímos desse benefício, mas não sem a perfeita clareza da economia brasileira e da exploração da mão de obra que, no caso, agredia explorados e exploradores. Os funcionários eram nordestinos analfabetos recém-chegados ao litoral. Entretanto, a atividade de catação ainda estava restrita aos moradores de rua, crianças, gente que fazia desse recolhimento a sua atividade. Esse cenário estava prestes a mudar, e muito, na década seguinte. Mas foi aí, também, que houve um crescimento no surgimento de embalagens novas, como a latinha de cerveja, a garrafa plástica de refrigerante. Começavam a se esboçar os primeiros movimentos da sociedade em torno dessa questão do lixo, entre outras, buscando soluções para o desarranjo social; sabíamos disso, percebíamos isso. Estava decidido: eu transformaria o mundo através da engenharia sanitária.



Lá vai a Maria Fumaça, vai queimando o pau da mata

A frase acima é um verso de uma canção das várias que são tocadas ao longo do documentário. Não obtivemos o registro dos compositores. O filme é feito de entrevistas, sem que se veja o entrevistador. São maquinistas desempregados que, ao ver a reinauguração de um pequeno trecho da ferrovia, em 1981, expressam sua esperança em palavras e alguns versos rabiscados em papel. O documentário em vídeo, de 1981, começa com um texto explicativo passando na tela, sem áudio. Diz ali: *Este programa é uma tentativa de trazer para o processo educacional a história da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré sob o ponto de vista daqueles que viveram e continuam a ferrovia.*

Aos 25 segundos, no final da explicação, inicia a passagem de um letreiro. Ao fundo vemos o mapa do Brasil, focado na região Norte, onde passa a estrada de ferro. O texto é bastante didático e é lido pelo narrador:

No dia 30 de abril de 1912, foi colocado o último dormente da estrada de ferro Madeira-Mamoré. Foram quase 40 anos de tentativas envolvendo operários de mais de 25 nacionalidades, num ambiente hostil, que deixou milhares de mortos vítimas de malária, varíola, beri-beri e outras doenças.

A construção da ferrovia cumpriu parte do Tratado de Petrópolis que pôs termo à guerra do Acre. Os brasileiros ficaram com o Acre, mas se comprometeram a construir uma ferrovia que possibilitasse aos bolivianos uma saída para o oceano Atlântico, vencendo os trechos encachoeirados do Madeira-Mamoré numa extensão de 366 quilômetros.

A ferrovia possibilitou o surgimento de pequenos núcleos agrícolas, dando início à ocupação demográfica de Rondônia. A lei n° 4.452, de 5 de novembro de 1964, bem como o decreto n° 58.992, de 4 de agosto de 1966, dispunha sobre a desativação de trechos ferroviários considerados antieconômicos. Entre eles, estava a estrada de ferro Madeira-Mamoré, onde não se levou em conta as peculiaridades da ferrovia e a sua importância para a região. Ainda em 1966, o V Batalhão de Engenharia de Construção começou a abertura de uma rodovia no mesmo percurso, utilizando a ferrovia para transporte de maquinário.

No dia 10 de julho de 1972, as locomotivas apitaram pela última vez. Estava encerrado o funcionamento da lendária estrada de ferro Madeira-Mamoré. Os ferroviários e pequenos agricultores jamais aceitaram a morte da ferrovia.

Nove anos depois, no dia 5 de maio de 1981, a ferrovia voltou a funcionar até Santo Antônio. São apenas 10 quilômetros de extensão que representam o marco inicial da luta pela reativação total e preservação de sua memória.

Na sequência, o diretor sai perguntando à população, principalmente aos jovens, nas ruas de Porto Velho, em 1981: *Sabe alguma coisa sobre a estrada de ferro Madeira-Mamoré?* Nenhum dos entrevistados sabe sobre ela. Aí entra na tela o leiteiro, dizendo ser a Fundação Nacional Pró-Memória quem apresenta o documentário.

Aparecem, cenas de pessoas lendo poemas que narram a grandeza do respeito e consideração devotados à estrada de ferro, outras contando histórias que envolvem gerações de suas famílias e muitos outros lembrando como foi a vida dedica ao trabalho nessa estrada. Ao fundo, músicas que cantam a ferrovia.

Esse foi o documentário que chegou até nós, mas não aquele que Andrade inicialmente realizou. Dele, perdeu-se 60% do material, esse é feito dos restantes 40%. O que se perdeu, diz Andrade,

[...] era muito interessante porque os militares tinham detonado a ferrovia porque os operários ferroviários lá eram muito politizados e tal, e os militares detonaram com os operários, destruíram máquinas, jogaram máquina no rio Madeira... (FORTES, 2007, p. 276).

Essa estratégica região de fronteira, Rondônia, terceira maior área de desmatamento do país, que virou estado em 1981, atraiu empreendedores e trabalhadores de várias partes. Reúne projetos de mineração e agropecuária e a estrada de ferro Madeira-Mamoré foi um dos maiores projetos de engenharia do homem moderno que tentava contornar um trecho encachoeirado do Rio Madeira, navegado com dificuldade para transportar minério de Mato Grosso ao Pará. Os bolivianos queriam uma via de acesso ao Atlântico e os brasileiros uma alternativa ao Rio Paraguai.

O documentarista realiza várias entrevistas com ex-funcionários. Num encaminhamento didático e seguindo a lógica das entrevistas, são intercaladas cenas do que restou, fotos antigas e algumas cenas resgatadas do filme *Trem das selvas*, do produtor e jornalista Carlos Gaspar, de 1962, resultado da primeira série de

documentários para a TV brasileira patrocinada pela extinta Viação Aérea de São Paulo, a VASP. No filme que não chegou até nós, inúmeros depoimentos sobre a ação dos militares contra os ferroviários a partir de 1964.

Em algumas passagens, há imagens captadas em pequenos percursos sobre um carrinho que anda nos trilhos, com propulsão humana, através de uma manivela movimentada para cima e para baixo, possibilitando que vejamos as antigas máquinas jogadas ao longo do caminho. Em alguns trechos, os entrevistados comentam que, assim que a estrada parou de funcionar, os funcionários foram instruídos a jogar as máquinas no rio ou ao longo da estrada mesmo. As entrevistas seguem e as falas, predominantemente masculinas, são muito bem articuladas, pronunciadas em bom português. Grande parte dos entrevistados veste roupas rasgadas. A vida ali não é nada fácil. A maioria é de negros que trabalharam em diversos postos na ferrovia, alguns maquinistas. Todos os ex-funcionários lamentam o encerramento das atividades, não só pela perda do emprego, mas, também, pelo isolamento a que agora estão submetidos, visto não haver opções de deslocamento para inúmeras famílias ali instaladas por décadas.

Em todos os relatos há sempre crianças ao fundo, do lado, ou movimentando-se em volta do entrevistado. Elas ouvem as histórias. As bocas dos depoentes são quase sempre desdentadas, como Iracema e a Amazônia – retrato dos maus tratos que acompanharam o progresso e o abandono.

Na entrevista com o arquiteto Luiz Leite, de Rondônia, ele explica que a própria cidade surgiu em torno da ferrovia e reclama que o Parque Ferroviário estava sendo sucateado e que o patrimônio histórico vinha sendo destruído.

Ouvem-se algumas falas de remanescentes, pessoas vindas de diferentes partes do mundo, algumas falando um inglês misturado ao português, muitos de ilhas de colonização inglesa.

Nesse momento, entra a locução de uma rádio de 1962, contando sobre a importância da ferrovia. Percebe-se quanto estímulo e empenho foram depositados no enaltecimento da ferrovia. Por algumas décadas, houve a publicação de um jornal, escrito em inglês, embora brasileiro e com notícias brasileiras, num nítido esforço de unicidade e de pertencimento.

Todos os entrevistados evidenciam que a ferrovia representava não apenas um amontoado de máquinas e ferragens; não apenas a ousadia humana expressa materialmente e não somente uma forma de transporte de coisas e pessoas. A estrada de ferro, em qualquer lugar, é a possibilidade de ligação, de encontros, de deslocamentos; muita coisa transita de um lado a outro. A Madeira-Mamoré, desde sua original história de construção, desde seus detalhes fantasmagóricos e por suas características geográficas, pôs à mostra paisagens, despertou todo tipo de sentimentos, evidenciou animais e plantas de várias espécies, e promoveu mais ilusões do que concretizou sonhos... Num lugar como aquele, tão acidentado, cortando a maior floresta tropical do mundo, formava-se um elo entre povos e regiões vizinhas, até então inacessíveis. Com a vinda de trabalhadores de regiões distantes do planeta, diferentes continentes e idiomas, a sua importância tornou-se crescente, pois se criou ao longo da estrada de ferro uma comunidade múltipla de amores, perdas, conhecimentos e memórias. Num dado momento das entrevistas, ecoa uma música forte, com castanholas e letra cantada em inglês: tudo se mistura na Madeira-Mamoré, incluindo os acidentes decorrentes das condições do terreno, as doenças como a malária, a varíola e a febre amarela, que mataram milhares de pessoas. O sanitarista Oswaldo Cruz lá esteve para pesquisar e orientar na prevenção das doenças que, no caso, resumia-se à proteção com telas nas janelas a partir do pôr-do-sol e doses cavalares de quinino. Hoje, no lugar do quinino, usamos inseticidas, as telas permanecem nas janelas, temos problemas com vários tipos de mosquitos.

As comunidades formadas ao longo da ferrovia, após a desativação, foram abandonadas e, para chegarem aos centros comerciais, necessitavam viajar em média quatro dias. A pergunta permanece: por que fecharam a ferrovia? Ninguém duvida de que ela deveria ser aberta... O que não sabemos pelo filme que nos chegou permanece no filme que se perdeu, os ferroviários que reivindicam a Madeira-Mamoré são os que resistiram à militarização da ferrovia durante a ditadura.

Ainda hoje a estrada de ferro continua desativada e o complexo cultural que ela é segue sendo mal conservado, como nos diz Oliveira (2016, p. 5): “[...] A cheia histórica do Rio Madeira no primeiro trimestre de 2014 agravou o estado calamitoso do Complexo da E.F.M.M., [...] um patrimônio cultural, pilar histórico de Porto Velho.”

No filme, por onde se olhe, a Madeira-Mamoré é uma ruína do futuro (cultural ou natural) a ser inventariado, classificado, conservado, protegido, restaurado e

revitalizado, sendo esta a vocação da Fundação Pró-Memória, criada poucos anos antes, em 1979.

Na década de 1980, não notamos que a Ferrovia é o grande projeto de desbravamento sustentado pelo capital de três países que antecede aquele da Transamazônica. Desde então, uma legião de trabalhadores, homens, mulheres e crianças, brasileiros, antilhanos, austríacos, belgas, cubanos, índios, americanos, italianos, húngaros, russos foi jogada no espaço amazônico, e lá estão, grande parte enterrados, em nome de um progresso cujas ruínas são a matéria daquilo que chamamos ambiental convertido em patrimônio.



Este não é um filme de ficção e nem é tudo verdade

Ilha das Flores é simples, muito simples. A história é narrada a partir da trajetória de um tomate que, logo de início, é descrito como um fruto que sai da plantação e chega às pessoas para ser consumido. A figura de um japonês é usada para representar o pequeno agricultor que planta, colhe e entrega ao distribuidor. No seu caminho, que passa pelo supermercado e finalmente pela cozinha de uma dona de casa, uma vendedora de perfumes de porta em porta, ao estilo dos produtos da Avon, ele parece não estar adequado para um molho que ela faria, sendo então lançado no lixo. É recolhido pela coleta, chega ao depósito e é dado aos porcos, que vivem num local cercado, propriedade de alguém. Depois que os porcos se alimentam, é permitida a entrada de um grupo de mulheres e crianças que busca comida.

As imagens das montanhas de lixo e das pessoas fuçando como animais, à procura de comida chocam. Pouco exploradas pela mídia na época, elas impactam, ainda mais porque o diretor nos conduz, numa atmosfera de curiosidade e ironia, para nos fisgar nos últimos momentos, quando vemos a mulher desdentada, sorridente, carregando um saco de lixo às costas, maior do que poderia carregar, andando sobre uma montanha de dimensões inimagináveis de lixo. Há, ainda, a imagem de alguém comendo uma fruta, tranquilamente, como numa pausa de trabalho, sentado sobre a tal montanha, sob o sol, que nos faz imaginar o calor e o mau cheiro. O narrador declama o poema de Cecília Meireles *Liberdade*, da coletânea de poemas publicada em 1953, sob o nome de *Romanceiro da Inconfidência*.

Liberdade é uma palavra que o
sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém
que não entenda.

Ali ninguém tem dono, nem patrão.

Não podemos desconsiderar que o filme *Ilha das Flores* ocasionou uma série de problemas e queixas da população. Inclusive foram feitos vários documentários com as pessoas do local das filmagens que se sentiram ofendidas. Uns alegando que ninguém ali comia os restos dos porcos. Outros que ali não era a Ilha das Flores, pois o filme foi gravado em outra comunidade. A maior parte das locações desse filme pertence à Ilha

dos Marinheiros, a dois quilômetros da Ilha das Flores. Não foi bem ali, não foi bem assim. E isso importa?

A máquina tá apitando muito pouco, mas ela vai apitar muito mais

Os filmes *A ferrovia do diabo* (1981), de João Batista de Andrade (37') e *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado (13') foram elencados como aqueles que nos dizem da década de 1980, década ainda em busca da formatação do chamado Cinema Ambiental e sua conceituação. Ambos foram premiados nessa categoria e exibidos em festivais desse gênero. *Ilha das Flores* foi e é exibido, exaustivamente, em salas de aula e discussões sobre diferentes assuntos, entre eles: meio ambiente, tratamento de resíduos sólidos, aspectos antropológicos e sociais dos que vivem da catação, aspectos estéticos e linguísticos, documentários que mesclam ficção etc. Nenhum dos dois documentários têm a intenção explícita de uma convocação à proteção da natureza. A *coisa* ambiental, aqui, está presente e intrinsecamente conectada às reflexões suscitadas tanto no espaço urbano do *Ilha das Flores* quanto na travessia e desbravamento da floresta, assim como nas vidas imersas naqueles meios, ali abandonadas, mas em nada abandonadas de si.

Mas os discursos da oposição de 1982 permanecem aquém da degradação social da vida brasileira, e o diretor de *A ferrovia do diabo* nos fala de um Brasil política e economicamente terminal:

Um modelo de desenvolvimento, baseado em investimento estatal e financiamento externo, entrava em sua fase terminal e uma disputa de rumos tomava conta do cenário nacional. A pergunta no ar era: que sociedade e que orientação econômica emergirão com o fim da ditadura? Começavam a se definir blocos de força – inicialmente com contornos pouco claros [...]. (MARANGONI, 2012, s.p.).

Deus não existe

Os dois filmes selecionados nascem já sob os auspícios da Lei do Curta: um dispositivo legal que regulava a exibição de filmes brasileiros de curta-metragem nas salas de cinema do país e que era baseada no artigo 13 da Lei Federal n° 6.281, de 9 de dezembro de 1975. Assim, de 1975 a 1979, uma série de medidas é criada, como o Concine, em 1976, órgão legislativo da Embrafilme que estabelecia a definição do filme

nacional de curta-metragem e a inclusão de curtas de natureza cultural, técnica, científica ou informativa, além de exibição de jornal cinematográfico antes da apresentação de filmes estrangeiros de longa-metragem, segundo normas expedidas pelo próprio Concine. Já em 1979, uma assembleia no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, selou um acordo entre a ABD e os exibidores e, numa nova resolução do Concine, estendeu a obrigatoriedade de exibição dos curtas antes dos longas-metragens estrangeiros, em todo o país.

Período difícil esse em que a experiência do curta começa a abandonar os cineclubes, cujo “público se formava a partir de um espaço coletivo que viria a atingir objetivos políticos em termos amplos do engajamento, trazendo transformações importantes para a produção e apropriação cultural” (SALES, 2015, p. 16), e a ir para o mundo (o mercado), ao mesmo tempo em que as salas comerciais vão sendo abarrotadas de produções “oficiais” medíocres que investem na “redefinição” do curta para o público.

Assim,

O começo da década de 1980 foi marcado pelas denúncias da ABD contra exibidores que estariam distorcendo a lei, produzindo eles próprios alguns curtas de baixa qualidade, voltando o público contra o formato e sua presença nas salas comerciais. De 1984 a 1987, resoluções seguidas do Concine vão instituindo o chamado “sistema do curta metragem”. Um júri composto por gente indicada pela ABD, pela Embrafilme, pelos sindicatos dos exibidores e produtores, e até por intelectuais pesquisadores de cinema, passa a selecionar os curtas aptos à exibição, como garantia de qualidade. Consolida-se um fundo com vistas ao fomento dos curtas, capitalizado por um percentual da renda das sessões. A segunda metade da década de 80 será então lembrada como o período de melhor funcionamento deste sistema, sendo chamada a “Primavera do Curta” (CAETANO, 2006 apud NETO, 2012).

O Brasil do governo do general Figueiredo, com o início da abertura política, tinha uma censura mais branda, uma inflação de 242,24%, um PIB de -4,5%, e desemprego de 8,5%. Trabalhava-se muito, o dinheiro não valia nada, a vida acontecia entre os restos do milagre para os que não foram abençoados, “razoável” era então permitir a discussão de temas antes proibidos. Podia-se falar, mostrar, do alto dos restos. Ainda havia a Embrafilme, extinta em 1990, que funcionava sob o controle do governo e sustentava a produção cinematográfica, mas, como em outras atividades de produção cultural, pairava uma espécie de estagnação após o início da abertura política.

O cenário mundial era de recessão e crise econômica. Depois do descobrimento de outros *brasis*, e acompanhando o movimento mundial que sinalizava a diminuição

dos recursos naturais, em 1981 foi aprovada a Política Nacional do Meio Ambiente. A ideia de recurso é redimensionada nos discursos, e a Sema cresceu ainda mais em visibilidade e importância. Em 1984, foi aprovado o Regimento Interno do Conama, e ampliaram-se também mais responsabilidades em relação à gestão das Unidades de Conservação: Estações Ecológicas (ESEC), Áreas de Relevante Interesse Ecológico (ARIE) e Áreas de Proteção Ambiental (APA), grande parte delas criadas durante o período da ditadura militar, ferramenta hábil de controle da guerrilha.

Com a posse do Presidente da República, José Sarney, a Sema deixou o Ministério do Interior, passando a ser vinculada ao Ministério do Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente (MDU).

Foi na década de 1980 que a legislação ambiental teve maior impulso, com a formulação de seus quatro marcos legislativos relevantes, deu-se assim o estabelecimento da Política Nacional do Meio Ambiente; o disciplinamento da ação civil pública de responsabilidade por danos causados ao meio ambiente; a abertura de espaços à participação/atuação da população na preservação e na defesa ambiental, impondo-se à coletividade o dever de defender o meio ambiente e colocando como direito fundamental de todos os cidadãos brasileiros a proteção ambiental; e a determinação de sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente.

Os estudos na área de ambiente e sociedade se consolidavam então, e as preocupações ambientais e relativas ao chamado uso sustentável dos recursos naturais entraram na pauta das políticas públicas e nos projetos de desenvolvimento econômico. O capitalismo sofria uma mutação, cujos efeitos chegavam a nós com ares de redemocratização. Segundo Welle (2015, p. 19):

O progresso sustentável passa a ser uma preocupação cada vez mais constante, não tanto por altruísmo ou amor à ecologia, mas pelo possível colapso do próprio sistema capitalista em razão do uso abusivo e irresponsável dos recursos naturais. Neste período, a questão ambiental se internalizava mais fortemente nas organizações governamentais, nos setores econômicos, nos estudos acadêmicos e na sociedade civil. A problemática ambiental ganhava mais espaço também na mídia não impressa. Um importante marco foi a produção da série A década da destruição, filmada por Adrian Cowell e Vicente Rios de 1980 a 1990, uma série de 11 documentários sobre a destruição da Amazônia em suas diversas facetas. Notamos uma mudança no tratamento da temática, agora explicitando e questionando diretamente as relações do homem com seu meio.

Já havia indícios desta mutação na virada dos anos 1970 para os 80. Após as suas várias aventuras, a *Caravana Rolidei* parecia anunciar o surgimento de uma nova modernidade, assistindo a outra agonizar.

E foi, de fato, nesse momento, que alguns cineastas paulistas começaram um certo namoro com a ficção. Merecem ser destacados Wilson de Barros, Cristina Santeiro e André Klotzel, entre outros, que podem representar uma renovação de estilo dentro da “Primavera do Curta”, prenúncio de invernos outros.

Nesse período também, um grupo de 11 realizadores gaúchos, entre os quais Jorge Furtado, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase, questionam o modelo clássico de documentário, fundando, em 1987, a Casa de Cinema de Porto Alegre. O processo vai se cristalizando ao longo da década, juntamente com as conquistas da Lei do Curta.

Com ares de uma nova geração, diferente daquela do curta politizado e/ou experimental, colhendo os frutos e validando definitivamente a “Primavera”, *Ilha das Flores* vem ao mundo quando o mundo que conhecíamos desaparecia mergulhado numa inflação 1972,91% e o PIB naufragava mais uma vez para -4,5%. Nada crescia. Mas falávamos então em proteger recursos, em desenvolvimento sustentável, em cidadania, tripé do que denominamos hoje meio ambiente, em relação ao qual os restos ou são lixo ou patrimônio. *Ilha das Flores* era onde estávamos e onde não estávamos. No alto de uma montanha de lixo produzido por décadas de “amor à natureza”, de onde só podíamos falar de natureza como quem fala das verdes matas e nunca dos grandes restos. Mas no alto da outra montanha de lixo, há vida sendo vivida e reinventada, exatamente porque não se sabe do que pode ser feita a liberdade, componente que nunca participa do meio ambiente.

5 DA LAMA AO CAOS

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

Oswald de Andrade. *Canto de regresso à pátria* (1925)

Anos 1990, eu já engenheira e o mundo não mudava. Recém-formada, fui trabalhar em Maceió e, antes que o mundo inteiro soubesse, percebi que as coisas não cheiravam bem naquelas paragens. Entendi as negociatas do Brasil mapeado pelas empreiteiras coletoras de lixo. Vi o patrimônio público deteriorado: equipamentos da Estação de Tratamento de Água de Maceió que nunca saíram do galpão. Trabalhei para o público e o privado. Consultora do Compromisso Empresarial para Reciclagem (Cempre), visitei as prefeituras, a maioria do PT, que implantavam programas de coleta seletiva de recicláveis. Entendi a antecipação das multinacionais na elaboração de legislação, se apropriando dos discursos ambientalistas. Ingressei no mestrado na engenharia ambiental da Unicamp e, entre consultorias e aulas, o comércio de sucata da família continuava progredindo e começava a incomodar a prefeitura da cidade... “Se o lixo é público, os recicláveis são públicos...”. O perfil dos catadores de sucata nas ruas parecia estar mudando. Essa percepção local eu pude conferir e confirmar nas andanças pelo Brasil: o catador agora era o desempregado enfrentando a crise.





Recife de dentro pra fora

A cidade é passada pelo rio
 como uma rua
 é passada por um cachorro;
 uma fruta
 por uma espada.
 [...]

João Cabral de Melo Neto. *Cão sem plumas* (1950)

Recife de dentro pra fora (1997), de Kátia Mesel, participou do I FICA, em 1999, na categoria Doc. Brasil e levou o Troféu Cora Coralina de melhor filme. O documentário começa com a fala do poeta João Cabral de Melo Neto, sentado, dois anos antes de sua morte, relatando com dificuldade o que foi o rio Capibaribe em sua vida e como criou o poema no qual se baseia o filme e a trilha sonora que o atravessa: *Cão sem plumas*.

O rio Capibaribe foi o rio onde eu nasci, eu nasci defronte o Capibaribe. Ele me marcou muito a vida toda. Mas ele era um lugar onde a gente não ia porque lá era maré e a água era suja. No meu tempo não havia lixão. Ali era lugar onde se jogava lixo.

Nunca tomei banho no Capibaribe. Como muita gente pode pensar. Porque aquilo era maré. Era o lugar onde se jogava o lixo. De forma que havia pescadores que iam pescar naquela água, mas nós, meninos de família, não íamos.

Cão sem plumas eu fiz me lembrando do Capibaribe. Eu estava em Barcelona eu olhei o cão sem plumas. Eu gostava de ver os rios passarem, mas não existe essa vivência íntima do homem com o rio como existe no Recife.

Cão sem plumas é porque, em geral, quem tem um cão enfeita ele, né? O Capibaribe é exatamente o rio que ninguém enfeita.

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

O filme transcorre entre imagens do rio visto do alto, numa Recife conurbada e entre a paisagem de grandes edifícios margeando-o. A câmera se aproxima e vemos

muito lixo nas margens. Vemos, também, tubos lançando líquidos espessos e escuros. E sabemos que é esgoto. Esgoto doméstico e também esgoto industrial. Até hoje, 2017, uma grande porcentagem do esgoto do Recife é lançada a céu aberto, sem qualquer tratamento.

A câmera do alto nos uma visão ampla, sobrevoamos o rio, depois se aproximando, vemos homens catando caranguejos enfiados até os joelhos na lama da várzea, crianças brincando no meio do lixo e porcos passeando ao redor. Vemos palafitas e, em outro trecho, caminhões retirando areia das margens do Capibaribe. As imagens foram feitas entre 1996 e 1997. Quarenta anos separam *Cão sem plumas* de João Cabral e *Recife de dentro pra fora*, mas o cão segue sendo o cão.

O filme segue ao som do poema musicado pelo instrumentista, cantor e compositor pernambucano Geraldo Azevedo. No documentário, ao fundo, a música é um tanto melancólica e faz uma releitura do poema. E, com poucas interferências na ordem dos versos originais, flui como flui o rio, como um cão enlameado e sem enfeites.

[...] Lama, caranguejos
(fluía) de homens plantados na lama;
de casas de lama plantadas em ilhas coaguladas na lama;
paisagem de anfíbios de lama e lama. [...]. (MELO NETO, 1950)

Os aspectos físicos do rio, os animais, as plantas, as crianças e os adultos tudo passa, tudo importa no Capibaribe e para ele: as aves, o ar, incluindo aí os cães mortos que aparecem boiando em algumas cenas, e os cães que aparecem nadando entre as crianças ao lado de barracos incrustados em suas beiras e sempre cercados de restos: madeira, latas, móveis, pneus. De repente um pequeno barco, um pescador. Mãos sujas de lama que pegam caranguejos. Eles continuam lá, e o rio, e as pessoas também, “Escutando o som das vitrolas que vem dos mocambos / Entulhados à beira do Capibaribe / Na quarta pior cidade do mundo (CHICO SCIENCE, 1994). Estão vivos. O cão largado, que come o lixo que lhe dão, segue.

Terra dos Tapuias e dos Tupis, capital do Brasil holandês, Veneza brasileira, o Recife nasceu do mar pra onde corre o cão sem plumas e enlameado, que se deita ali nos arrecifes onde, em 1561, os piratas franceses gravaram: *Le monde va de pis en pis* [O mundo vai de mal a pior]. O Recife foi o primeiro a saber.

Na década de 1950, quando ganhou seu contorno urbano atual, com o crescimento populacional ocasionado pela migração de pessoas do interior nordestino e a extinção dos mocambos, a população pobre foi empurrada para os morros, como um dia os Tapuias e Guaranis foram empurrados para o interior. Foi nesse cenário que cresceu João Cabral de Melo Neto.

A câmera no faz ver mais palafitas e mais um barco. De repente passa um trem na estrada de ferro ao lado da margem do rio. Meninos mergulham na água. Pescadores de mariscos aparecem limpando o pescado com os pés enfiados em caixas cheias de mariscos semimergulhadas na água. O cão sempre lá, vivo e enlameado.

Água, base para a vida

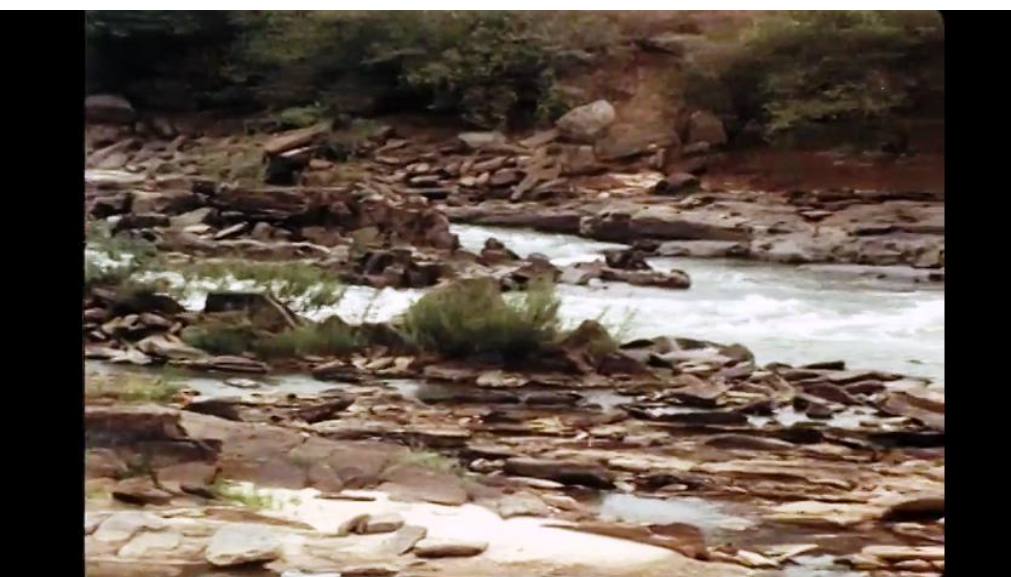
Na paisagem do rio, difícil é saber onde começa o rio. (MELO NETO, 1950).

Um cão morto inchado passa boiando.

Vêm-se os edifícios exuberantes da cidade do Recife, ao fundo, lá longe, prédios históricos da época do império, do qual se tornou independente antes do Grito do Ipiranga.

Alguns homens sob uma ponte acenam para a câmera que os filma, provavelmente de um barco em movimento. De repente, sobre outra ponte – nessa terra de pontes – passa um bloco de foliões ao som de uma marchinha de carnaval. São vários flagrantes da vida do rio sendo captados enquanto a água escura e densa passa. E passam algumas canoas com atletas em treinamento de remo, usando suas roupas listradas. A vida passa e há muita vida acontecendo nesse rio, desde sempre cão desemplumado, ele segue escuro e denso.

Num outro trecho, um pequeno avião faz um pouso numa pista que parece improvisada às margens do rio. Mais palafitas, e outro cão morto boia. Oferendas são depositadas no rio por mulheres vestidas de branco enfeitadas com flores. Navios cargueiros apitam. E o rio parece deitar-se, espreguiçar-se, caudaloso, negro e pesado, carregando tudo o que nele depositam. Cão sem dono, o rio que é a vida de tanta gente só come restos, lixo. Está vivo porque é resistente, assim como a comunidade, tão abandonada quanto as florestas, as estradas, os rios, mas que segue. Segue porque a vida sempre encontra um caminho e uma maneira, seja lá como for.





O rio é velho, o rio é novo

A índia disse:

O rio é novo porque nasce a cada dia, a cada chuva.

O rio é velho, já ninguém lembra quando nasceu.

O rio Paraíba do Sul (1998) é um documentário de Mário Kuperman, um dos filmes que compõe a extensa série denominada *Brasileira*³, de 26 episódios, sobre o estado crítico do rio responsável pelo transporte, em ciclos econômicos históricos como a mineração e a cafeicultura. O *Paraíba do Sul* atravessa os estados mais industrializados do país. Seu curso de água banha os estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. O cineasta afirmou em entrevista à *Leão* (2001) que:

Nos três primeiros séculos de nossa história, a exploração do território brasileiro ocorreu, sobretudo, por via fluvial. A supremacia do transporte pelos rios foi mantida até cerca de 1850, quando as primeiras ferrovias foram inauguradas e teve início a expansão da malha rodoviária. A decadência do transporte fluvial parece ter determinado uma redução do interesse da sociedade pelos rios. (KUPERMAN apud LEÃO, 2001, p. 36).

Mas todos os dias, 80% da população do Grande Rio toma banho, bebe, cozinha e dá a descarga com as águas dele, e 20% faz isso iluminado pela energia gerada por ele. Na conta maior, 14 milhões de pessoas em 180 municípios toma banho nas águas dele, inclusive aquelas que talvez nunca tenham visto um rio ou nele nadado. Diz Kuperman (apud LEÃO, 2001, p. 36) que “Cada rio tem seu metabolismo, as enchentes e as vazantes, os ciclos da flora e da fauna e, sobretudo, as atividades e o convívio dos habitantes de suas margens determinam traços característicos.”

Na verdade, não é fácil assistir a esse média metragem, e nem aos outros 25, sem querer se levantar para fazer café umas 10 vezes, sem se distrair com o entorno. Minutos que pareciam a eternidade foram dedicados ao mapa digital, e às vistas de trechos de traçado, e à encenação da fatura do período cafeeiro, numa espécie de *remake* de filmes de época. O personagem principal não é o rio, mas o discurso

³ Cubatão, São Simão, adeus, Madeira, Plantando dá, O êxodo rural, O irmão da estrada, Imigrantes do campo, Só se perde o berro; O trem de ferro; De forno e fogão; Pedro pescador; O amanhecer do atleta; Imigrantes: a cidade; O som nosso de cada dia; Garrafeeeero !!!; Capitania hereditária; Os insetos; Maniop !; Um, dois, feijão, arroz; O rio Ribeira de Iguape; O rio Paraíba do Sul; O rio Tietê; Fibra; Tropeiros; Do Tejo ao Tietê; Pimentas; O velho Chico quer nascer de novo; Somos a floresta; O vento e as ideias; Raízes.

científico sobre ele. O filme é de fato um filme de divulgação científica em que o rio é sujeito, juntamente com o público, a uma certa compreensão do que seja a vida a partir do valor de verdade da ciência. Assim, muitas das tomadas não valem por si, mas valem para ilustrar a fala que nos atravessa de cima a baixo, numa espécie de pau-de-arara discursivo. O rio não é o rio, mas um pretexto. O rio que interessa chama-se recurso hídrico. As comunidades no entorno não são as que há, mas as que houveram, encenadas para quem assiste, e que cabe às ruínas comprovar – a bela cena do paleolago que se perde no palavrório. O temperamento do rio ali está, nos longos trechos sinuosos, naqueles em que ele vai em linha reta, na curva abrupta em Guararema, mas ninguém por ali vive hoje, pois não há ninguém. Em várias passagens, há sons artificiais de pássaros e a câmera se mantém na água, sem que seja possível vermos o que existe nas margens. Casas, pessoas, animais, lixo? Mas vemos o paleolago e ouvimos sobre a importância dos fosséis que testemunham a sua, a nossa origem.

O narrador comenta então as nuances de fecundidade e usa o termo meio ambiente dizendo que o rio foi perdendo a pureza de origem. Qual origem? E já ninguém escuta a índia que disse *o rio é velho, o rio é novo...*

Nesse trecho dos 25 minutos infinitos, a fala é sobre as grandes obras para abastecimento, energia elétrica e irrigação, sua importância, razão pela qual os 80% de esgoto doméstico despejados por pessoas, que só aí ganham existência, não deveria acontecer.

Como diz o técnico entrevistado: *O desafio é conciliar os benefícios da industrialização e consolidação da sociedade moderna com a necessidade de reverter processos de destruição que se acentuou muito nas últimas décadas.*

Vozes em off – a consciência ambiental da população – dizem: *A participação da sociedade nos seus destinos exige informação e exercício. Devidamente informadas as pessoas podem refletir melhor. O cidadão tem que ver algum resultado concreto, do contrário ele não se sente chamado a investir na despoluição.*

A consciência precisa se alimentar de informação e resultado, a primeira oferecida pelos especialistas e o segundo alcançado pela gestão. Fórmula com a qual se produz o cidadão participativo, aquele que pede por mais informação e mais gestão.

Na década em que proliferavam os programas de educação ambiental, muitos técnicos faziam uma espécie de chamamento à participação da população, como se esta fosse a única ou maior responsável pela deterioração.

Os novos anos dourados

Para além daquelas já sabidas – florestas, povos, condições de vida –, tinha-se derrubado outras tantas coisas, as poupanças da população, um presidente, a inflação. Quando estes dois filmes são lançados, estamos imersos nos novos anos dourados: a inflação variava entre 5% e 8%, aquele Brasil era uma espécie de primeiro mundo latino-americano, negociava-se tudo, inclusive o passado recente. A década perdida, que de fato não teve fim, inspirava certo saudosismo de um passado distante sempre presente. O Brasil do crescimento ainda era o Brasil grande, o Brasil do desbravamento era o Brasil do gerenciamento de recursos.

Com o mundo inteiro em articulação para salvar o planeta, vemos nascer o início da ideia do fim do mundo, o esgotamento dos recursos. O que vamos deixar aos netos? E a partir daí o novo grande negócio seria impedir, ou retardar o fim, adiar o nosso futuro comum. Qual futuro? Quem é o nós?

Nessa década, acontece a grande Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, também conhecida como Eco-92, Cúpula da Terra, Cimeira do Verão, Conferência do Rio de Janeiro ou Rio 92. Durante meses a televisão disseminou uma série de curtas em que o mundo terminava de várias formas: montanhas de lixo, deserto, populações famintas. Resíduo, água, comida. Estes eram os componentes não só de uma compreensão do meio ambiente, mas de uma certa relação com ele baseada no consumo.

Um cinema chamado ambiental

A chegada de Fernando Collor de Mello ao poder, determinou o fechamento da Embrafilme em 1990 e o fim de vários mecanismos de incentivo à cultura, provocando a maior crise já vivida pelo cinema nacional:

Em 1990, ainda com a Embrafilme, eu preparava meu novo filme, precisamente sobre a história de Vladimir Herzog, uma co-produção com a

Espanha (TV Espanhola), Iugoslávia (que produziria as filmagens da infância de Vlado durante a Segunda Guerra) e Portugal (Instituto Português de Cinema). E trocava correspondências com o grande ator Klaus Maria Brandauer (Mephisto), que conheci no FestRio (Festival Internacional do Rio de Janeiro, em 1987), para o papel de Vlado. Veio o Collor e jogou tudo por terra. (ANDRADE, 2002, p. 14).

A produção de longas-metragens praticamente parou e os filmes brasileiros e seus diversos públicos diminuíram. Uma nova fase só iniciaria cinco anos mais tarde, com o filme *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati. Durante a chamada retomada do cinema brasileiro, a partir da segunda metade da década de 90, as produções nacionais passaram a retratar profundamente o Brasil, que se encontrava em franca expansão neoliberal e tecnológica, com o advento da internet.

Mas a década prometia muitas surpresas.

O processo de impeachment de Fernando Collor transcorreu no final de 1992 e foi o primeiro processo de impeachment do Brasil e da América Latina, resultando no seu afastamento definitivo do cargo de presidente da república. Mas antes que o processo fosse aprovado, Collor renunciou em 29 de dezembro de 1992, deixando o cargo para seu vice Itamar Franco.

No cinema, *Terra Estrangeira* (1996), de Walter Salles, falaria do choque que levou à morte uma aposentada, que perdera todo seu dinheiro para o Plano Collor, adotado pelo ministério da economia. Com a então ministra da economia, Zélia Cardoso de Mello, o Brasil conheceu uma época de mudanças, marcando "uma revolução" em vários níveis da administração pública e na macroeconomia.

Foi nesse cenário que começaram a surgir as primeiras iniciativas do chamado Cinema Ambiental.

O ECOCINE - Festival Internacional de Cinema Ambiental e Direitos Humanos, criado em São Sebastião, no Litoral Norte paulista em 1992, na mesma época da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento - ECO 92, foi o primeiro festival de cinema ambiental do Brasil. A partir de 2005, se tornou itinerante e contou com edições em várias cidades dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia. O ECOCINE comemorou 25 anos em 2017, com o tema Povos Originários, ampliou suas perspectivas para um festival de filmes com a temática ambiental e de direitos humanos fomentando *o encontro de artistas, intelectuais, acadêmicos e cidadãos que militam pela preservação do planeta e por um mundo mais*

*solidário, visando uma melhor distribuição de recursos para promover a melhoria da qualidade de vida para toda a população da Terra, segundo Ariane Porto*⁴.

O FICA⁵ - Festival Internacional de Cinema de Cinema e Vídeo Ambiental realizado a cada ano, desde 1999, na cidade de Goiás Velho, em Goiás, acontece anualmente sem interrupção.

O grande alcance do cinema nacional, experimentado entre os anos 1950 e 1970, não foi retomado, mas vários filmes independentes, além do documentário *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho, e *O cineasta da selva*, de Aurélio Michiles, marcaram uma época de retomada e refletiam a urgência de tratar de temas que eram prementes e calavam fundo no país pós-redemocratização, tais como os bastidores da ditadura, o exílio, a violência urbana e o resgate da nossa própria história, sempre omitida ou mal contada.

O meio, em sua amplitude e intensidade, ainda forçava sua presença, disputando com meio ambiente mais e mais empobrecido, destruído por um nós que era todo mundo, um nós pouco consciente porque mal alimentado, agora de informação. Há algo novo para ser consumido.

⁴ <https://www.ecocine.eco.br/equipe>

⁵ <http://fica.art.br/>

6 MAS HÁ VIDA NESSE PLANETA

lá?
 ah!
 sabiá...
 papá...
 maná...
 sofã...
 sinhá...
 cá?
 bah!

José Paulo Paes, *Canção do Exílio Facilitada* (1973)

Cooperativas de catadores proliferavam, organizadas pelos cooperativados ou por oportunistas. Carrinhos estilizados, preços altos para os recicláveis, incrível como o lixo não acaba. Só aumenta! Montanhas de resíduos: lixo orgânico, papelão, latinhas de alumínio, garrafas de PET, sucata ferrosa, fogões velhos, geladeiras enferrujadas, dia após dia, montanhas e mais montanhas... O esboço do Plano Nacional de Resíduos Sólidos ia bem. E o ferro-velho da família, agora Comércio de Materiais Recicláveis, com 30 anos de atividades, ia muito bem. Todos em busca de uma saída milagrosa. O consumo aumenta, a indústria fomenta esse aumento, e estimula a “conscientização”, assim todos consomem, e separam e reciclam. As mesmas indústrias mantêm os beneficiadores das embalagens usadas que, por ser lixo, são isentas dos impostos de circulação de mercadorias, que viram insumo para fazer tudo de novo. E assim, temos o Brasil campeão da reciclagem da latinha como um trunfo. Um pequeno exército a serviço da reciclagem. No cinema íamos do luxo dos efeitos especiais ao lixo, da fantasia ao delírio, com Avatar, Wall-e, Harry Potter, Lisbela e o prisioneiro, O auto da compadecida, Estamira... Meu pai foi levado às pressas ao hospital com pressão arterial alta. Naquele dia, num caminhão cheio de sucata ferrosa trazida de Santos, veio, no meio da carga, uma cadeira mal acabada, com soldas grosseiras, apoios para os braços, com uma corrente e uma espécie de capacete acoplado. Muito enferrujada, foi jogada no pátio. Ele identificou o objeto de longe. Aquela cadeira tinha sido usada nos anos 70. Ligamos para a ONG Tortura Nunca Mais. Não deu tempo, um funcionário desavisado a vendeu para um clube noturno. Dizem que foi colocada na porta e os jovens tiravam fotos com a língua de fora. Certamente nunca ouviram falar em tortura.







Aconteceu em Javé?

Respeito... ainda mais se é pra contar história de um lugar que não vai existir mais

História certa é a que foi e não a que tu inventou.

O Brasil é uma grande aldeia dentro da África.

O homem parece que anda com uma nuvem em cima da cabeça. E ele vai fazer chover.

A pior coisa que pode acontecer a um homem quando bebe arrodado de gente, é ouvir o próprio trago.

Esse é um trabalho de ciência

Com uma música de fundo animada onde se identifica os instrumentos de sopro, a rabeça, berimbau, cuíca e percussão, um *mochileiro* perde o barco. Ele então espera o próximo sentado ali, num barzinho na beira do rio, ouvindo um som num *discman*. Tudo se passa em algum momento a partir dos anos 80.

Nessa espera, acaba escutando histórias sobre um lugarejo chamado Javé, o Vale do Javé. Lugar feito de seca e pobreza. *A maior desgraça que o povo pode viver pra ver. Os engenheiro abriram os mapa na nossa frente e explicaram tudinho os pormenor, tudo com os número, as foto, um tantão delas i explicando pra gente os ganho pro progresso que a usina vai trazer. Vão ter que sacrificar uns tantão pra beneficiar a maioria. A maioria não sei quem são, mas nós é quem sono os tanto do sacrifício.*

Partindo da ideia da construção de uma usina hidrelétrica e posterior alagamento da área, haveria necessidade de deslocar a população e seus pertences. A implantação de uma represa irá mudar o destino das pessoas, antecipando a usina hidrelétrica. A inundação acontecerá em breve. A hidrelétrica é importante para o progresso. Para evitar que Javé seja alagada e leve para o fundo toda a cultura, as crenças e os saberes que são contados de geração a geração, de boca a boca, precisam provar que a cidade tem um valor histórico a ser preservado. Mas qual o valor daquele povoado de analfabetos? E que prova dar do valor dos sem valor? “Botar na escrita. Fazer um

juntado de tudo que é importante pra provar para as autoridades porque Javé tem que ter tombamento”, única maneira de permanecerem lá. Javé precisa valer mais, e o valor é dado pela escrita. É preciso então inventar a grandeza da origem antiga do presente, para que os que ali estão se vejam como os continuadores de algo muito maior e valioso. Mas, afinal, não é essa crença? De que o

[...] nosso presente se apóia em intenções profundas, necessidades estáveis; exigimos dos historiadores que nos convençam disto. Mas o verdadeiro sentido histórico reconhece que nós vivemos sem referências ou sem coordenadas originárias, em miríades de acontecimentos perdidos. (FOUCAULT, 2006, p. 29).

É como dizer que sem as profundas intenções (profundas e belas) enraizadas na grandeza da origem, o presente estaria à deriva, sem sentido. Então gostamos de crer também que a história que importa é escrita em belas palavras e não aquela dita com as palavras possíveis. E rimos, sem saber ao certo se de nós mesmos ou daquele povo bobo (que acreditamos não ser), que nos diz que o patrimônio é uma invenção, assim como a origem.

Um homem só consegue pensar a lápis

Na estradinha de areia, os dois montados em mulas, mato alto em volta e a música melismática oiááááá, oiá, obongo, jalá oi e oiá. A mulher aparece lá longe no alto gritando: *Ô hómí tá chegando ae???* A que o outro responde da estrada: *Tamu chengaaando*. Tudo interligado: vegetação, caminhos, objetos. Indaleo ou Idalécio ou Indalécio. Vindo da África ou da Bahia.

A água vai chegar, lavando suas paredes escritas, invadindo sua casa, levando suas lembranças.

As histórias contadas estão subordinadas às crenças e não se conectam com as outras embora tenham sempre algo em comum. O drama está na perda dessa multiplicidade expressa com bom humor no filme, que, com o desaparecimento do lugar, será perdida, ainda que parcialmente. Percebemos, assim como também percebeu, tardiamente, Antonio Biá, que o “progresso chegaria”, porque ele já estava lá: é a verdade da história, é o poder da verdade, “este que visa engendrar o futuro ao capturar nas palavras e frases escritas um passado importante, que não pode ser submergido, que

não pode ser esquecido (OLIVEIRA JR, 2011, p. 83). A escrita não pode ser inventada, porque “tudo tem que ser científico”, confirmado. Já não se trata de melhorar o acontecido caotizando a vida da cidade, mas de estabelecer a verdade dela. Verdade que o detentor da escrita antecipa na pergunta: “o que que este pedaço de chão perdido no mundo tem de importante?”. Assim a cidade desapareceu antes mesmo das águas chegarem. Mas o povo javélico permaneceu.

A imagem do rio segue calmamente. Um barranco. E lá no alto a igreja. Depois olhares tristes, atentos e o barulho da água. Só a torre da igreja de fora da água, e mais água caindo dos olhos. Biá chora sentido. Quem sabe poderia ter escrito algo, poderia ter salvado a comunidade. Não poderia.

O povo vai andando, carregando garrafas plásticas com água para beber no caminho, no deslocamento de Javé para outras cercanias. Para fabricação dessas garrafas de PET, é necessária muita água e energia elétrica. A usina é necessária.

E as histórias continuam, porque histórias não tem fim, e podem ter inúmeros começos, mas o começo histórico é sempre baixo, diria Foucault... (FOUCAULT, 1998, p. 19).





O esgoto da comunidade

O poeta diz que a natureza é grande nas coisas grandes e enorme nas coisas pequenas. Essa é a epígrafe do filme antes do filme. Seu autor é Bernardin de Saint-Pierre, escritor que acreditava numa república ideal, onde as pessoas são unidas pela generosidade e vivem em comunhão com a natureza.

No filme dentro do filme, temos a mata escura, sons de corujas (de verdade) e de repente chega o monstro. Gritos. Começa a luta entre o monstro e o namorado da mocinha.

Tem que explicar por que o monstro sumiu. Pode ser por conta dos agrotóxicos.

Filha, esse filme é uma palhaçada. Gastar dinheiro público, dinheiro que é para ser usado com construção de estrada, colégio...

Imagina o senhor falar isso, o senhor adora cinema...

CINEMA. Adoro cinema. Desde quando fazer filme de esgoto é fazer cinema?

Mas ela já havia dito que se tratava de um filme ecológico, sobre o meio ambiente, e que poderia ser passado nas escolas.

Saneamento Básico, escrito e dirigido por Jorge Furtado, começa com uma assembleia, para a qual somos convidados, para decidir quem iria apresentar as demandas à prefeitura e expor o que, aparentemente, já havia sido discutido inúmeras vezes entre os representantes da comunidade. A ideia é a recuperação do Arroio Cristal, que de cristalino não tem mais nada, porque recebe o esgoto da comunidade. Comentam que o pleito foi feito inúmeras vezes. Há uma descrença geral. Não há verba para saneamento, mas há para fazer um vídeo – verba da cultura. Então, pensam em fazer um vídeo ecológico, e a pergunta é: *quem vai querer ver isso? Não importa: faz-se um vídeo educativo para passar nas escolas sobre a importância do saneamento, porque importante mesmo é fazer a fossa.* O vídeo é apenas um meio.

Claras as importâncias, seguem-se horas de gravação. As ideias vão surgindo. Todo mundo tem algo a contribuir e as pessoas da localidade vão se engajando. Surge uma atriz, um cientista, trabalhadores braçais, monstro, figurinista, roteirista, iluminador, nasce um roteiro. Sem que percebam, o filme contagia a comunidade inteira. A fossa, importância primeira, a certa altura, é esquecida, é apenas argumento

para convencer alguém mais reticente a fazer o personagem “cientista” que explicaria, enfim, o motivo do aparecimento do monstro: a falta de saneamento. Nas cenas seguintes, ele já está tão envolvido com a criação do filme que novamente a fossa fica em segundo plano.

No meio do filme, Silene prepara o pai para fazer o papel do cientista quando, empolgada, declama um poema que leu no salão de cabeleireiro, surpreendendo a todos:

O cabelo faz do homem um ser misterioso que carrega na cabeça, na parte do corpo que é mais nítida e mais marcada, uma coisa rebelde como um mar e confusa como uma floresta. Está quase fora do corpo, é uma espécie de jardim privado, onde o dono exerce à vontade sua fantasia e sua desordem. É qualquer coisa que cresce e que transborda como se estivesse livre do domínio da alma.

Tem um cartaz com esse texto na sala de espera do salão. É bonito né, pai?

É do Gustavo Corção!

Possivelmente mais uma chacota do diretor – nunca sabemos o que fazer quando o homem colado no poeta é um ultra conservador. É isso, nenhuma resposta vem fácil.

E nesse embate para conseguir filmar *apenas* dez minutos, ou doze de filme, situações as mais bizarras são promovidas por pessoas que não têm a menor ideia de como fazer um filme. Vão aprendendo enquanto fazem, sem equipamentos adequados, movendo-se em seu não saber, vendendo o que podem para conseguir recursos, a comunidade vai se transfigurando, num improviso sem fim. Tudo parece se assemelhar às obras feitas por instituições governamentais no afã de aproveitar as oportunidades e os recursos.

A saga do saneamento é agora a do *Monstro da fossa*, e o filme nasce em meio aos pequenos gestos incongruentes da população em que o dono da pousada lança uma lata no arroio e a namorada o corrige, jogando-a na mata. O velho caminha pelas belas paisagens e atravessa o córrego num gramado verde, porém carregando um alçapão, pois vai caçar passarinhos. O editor do filme joga o cigarro pela janela e, no final, a representante da educação pública parabeniza o prefeito pela produção comentando que ela não tem nada das “chatices educativas”.

Ao final ouvimos o discurso do cientista que profetiza, ao falar sobre o monstro do fosso:

Vamos matá-lo!

Com fogo. Com armas.

E com venenos.

E aparecerão outros monstros, ainda maiores, mais fortes.

E os mataremos com armas mais terríveis. Venenos ainda mais poderosos e assim sucessivamente, porque a natureza se defende criando anticorpos contra nossas ações. Porque outros monstros aparecerão, mais fortes e mais fortes e mais fortes... até o dia em que aparecerá um monstro que não poderemos matar. E nos matará a todos. E os monstros dominarão o mundo. A natureza estará livre do homem... o que será um alívio.

Quando o homem respira, a natureza treme!

O sucesso do filme, com sua estética da gambiarra, atrai turistas para a pequena localidade e alavanca as vendas da fábrica de camas e o fluxo na pousada; entretanto, a fossa, mais uma vez, não foi construída, mas desta vez porque o desejo remaneja argumentos, dinheiro, discurso, fazeres.

Narradores de Javé (2002) e *Saneamento Básico, O filme* (2007), dois filmes em que a vida das pessoas está ligada à construção de obras de engenharia, ambos pertencentes ao período da chamada “retomada do cinema brasileiro”. São engraçados e enquadrados na categoria drama e comédia, numa época em que alguns subcampos teóricos interdisciplinares emergiram: globalização, desenvolvimento e crise ecológica.

Segundo Catalão (2009), nessa década há um forte investimento na produtividade econômica como diretriz da formação científica, a partir do campo mais amplo da reflexão sobre o ensino das ciências, no qual é dominante a tendência a considerar apenas a articulação das ciências chamadas exatas ou naturais (Física, Química, Biologia e, às vezes, Matemática) com a tecnológica capitalista. Toda uma maquinaria tem lugar, e a dimensão da vida privilegiada é a saúde e, ao mesmo tempo, a gestão de riscos, da qual é inseparável. A personagem de *Saneamento*, ao argumentar a importância da construção da fossa na prefeitura nos dá exatamente a fórmula que nesta década atravessará a existência das pessoas: “[...] é uma questão de saúde, é um risco para a saúde”. Nessa mesma década, a saúde, o meio ambiente e os povos tradicionais passam a receber enfoques teóricos que privilegiam a medicina, em que as práticas de saúde tradicionais, baseadas em plantas, recebem a chancela da medicina ocidental. São

os povos da biodiversidade – alimento e medicamento. Porque o meio ambiente foi se tornando mais e mais ameaçador, sua desregulagem ameaça a vida, e sua regulação exige a gestão da saúde e dos riscos (GODOY, 2008). Mas a ameaça está por toda parte, são incalculáveis, e muitas são invisíveis: insetos, fungos – nos diz a personagem de *Saneamento* –, e os velhos micróbios, e os novos vírus. É preciso proteger o meio ambiente e ao mesmo tempo nos protegemos do meio ambiente. O látex emerge então como personagem necessário: primeiro no médico, depois no dentista, no açougue, na feira, na padaria, nas pessoas. Toneladas de luvas entre nós e o meio ambiente, aquilo que, não se tem dúvida, está fora de nós, e que pode ser qualquer coisa: a carne no açougue, o pão na padaria, o corpo do outro, o outro. Contaminado. A pureza da origem está se perdendo, é o que nos diz o técnico no filme *Paraíba do Sul*. É preciso sanear não só a fossa do filme, mas a vida das pessoas, a história e o corpo da população, uma forma de lhes restituir a pureza da origem.

E os programas de saúde e de segurança na saúde e de segurança alimentar e de segurança pública cresceram, e com eles o cidadão de bem, que cuida da verdadeira história, da verdadeira natureza.

A ênfase na articulação entre questões teóricas via interdisciplinaridade e complexidade, por um lado, e política e cidadania, por outro, ao tratar das questões ambientais na formação do professor de ciências, por exemplo, articula a reflexão teórica sobre o ensino de ciências com o campo das ciências humanas aplicadas, e as questões teóricas sobre a produção coletiva do conhecimento científico são ressaltadas.

O campo teórico das representações sociais emergiu como importante referência conceitual para a Educação Ambiental nos períodos bibliográficos de 2004, 2005 e 2006, destacando-se as abordagens da psicologia social, com S. Moscovici e D. Jodelet, as *pesquisas sobre opinião pública e visão de especialistas* a respeito da questão ambiental, com os trabalhos de A. Trigueiro e S. Crespo, e o trabalho de M. Reigota sobre representação social e meio ambiente.

Nos anos de 2005 e 2006, o subcampo teórico da relação entre educação ambiental e literatura brasileira, destacaram-se os conceitos de *história cultural e identidade nacional*, tendo como referência principal a obra de Antônio Cândido. No período bibliográfico de 2006, destacaram-se também dois outros campos teóricos emergentes: a relação entre *educação e novas tecnologias*, com base principalmente em Pierre Lévy e Umberto Eco (ecologia digital, cibercultura e práticas de recepção a produtos midiáticos) e *interface com as questões urbanas*, com base principalmente em Milton Santos (cidadania, meio ambiente urbano, territorialidade e globalização). (CATALÃO, 2009, s.p.).

Investe-se em mais consciência, ou melhor, na decisão do que deve ser feito com essa *consciência ambiental*. O filme americano mais comentado e conhecido do grande público e engajado na questão foi *Uma Verdade Inconveniente*, de 2006, dirigido por Davis Guggenheim e tinha Al Gore como estrela principal. Aqui no Brasil, nessa década, as principais referências podem ser os documentários:

Estamira (2004), direção de Marcos Prado, contando a história de uma mulher de 63 anos diagnosticada como esquizofrênica e, que durante 20 anos, viveu e trabalhou no Aterro Sanitário de Jardim Gramacho. Dona Estamira convive com um pequeno grupo de catadores idosos num lugar que ela não troca por nada, e que recebe diariamente mais de oito mil toneladas de lixo produzido no Rio de Janeiro.

Serras da Desordem (2006), dirigido por Andrea Tonacci, conta a história de Carapirú, um índio nômade que, após ter seu grupo familiar massacrado num ataque surpresa de fazendeiros, consegue escapar e viver, durante 10 anos, perambulando pelas serras do Brasil central. Capturado em novembro de 1988, a dois mil quilômetros de distância de seu ponto de partida, é levado pelo sertanista Sydney Possuelo para Brasília. Sua história ganha as páginas dos jornais, gerando polêmica entre historiadores e antropólogos em relação à sua origem e identidade. É identificado como um Guajá por um índio intérprete, órfão de 18 anos, que havia sido resgatado, há 10 anos, pelo próprio sertanista, dos maus tratos de um fazendeiro. Os dois índios reconhecem-se como pai e filho, sobreviventes do massacre de 10 anos antes, ambos acreditando-se mortos. O elenco é formado pelas próprias pessoas que viveram o que agora chamamos de fatos.

“O aroma das corticeiras em flor”: como colocar isso no cinema?

Saneamento Básico, *O filme* trabalha com fragmentos incompletos que são oferecidos para que o público os complete. A personagem fala que o receptor terá que imaginar a continuidade da cena, já que eles não teriam os recursos necessários para uma explicação completa da continuidade imaginada. A sacada original do diretor é a discussão das etapas de elaboração do cinema e as suas formas de discurso. Ao imaginar esse mundo ou essa realidade onde a história se passa ao assistir um filme, sugerir uma continuidade que é traçada por quem assiste parece ser um ponto importante para

compreender o entrelaçamento da forma e do discurso no cinema. O cinema não trabalha apenas por meio das conjecturas, mas também no nível das proposições.

A partir do processo das filmagens da ficção dentro de *Saneamento Básico*, *O filme* move-se diversas questões, entre elas a do odor. Debate-se entre os personagens a impossibilidade de levar para o filme o aroma das corticeiras em flor, bem como o mau cheiro da fossa, que seria para a população o maior incômodo. Como fazer o público entender a situação? “Tem que falar, tem que falar”, é o que diz a diretora.

Mas esse filme, assim como *Narradores de Javé*, não tem a pretensão de separar o verdadeiro e o falso. Ele assume a vida e pode ser a realidade que lhe deu origem ou então outra verdade que ocorreria em lugares diferentes e em outra época.

Talvez *Narradores de Javé* possa nos lembrar que “a grande história” ou a “história científica” é feita de embates, que “[...] nada no homem – nem mesmo seu corpo – é bastante fixo para compreender outros homens e se reconhecer neles.” (FOUCAULT, 1998, p. 27).

Por essa razão, não se lamentará o povo javélico, esse que é capaz de contar suas incontáveis histórias, inclusive aquela sobre como tentaram criar aquela que pretendia ser a verdadeira. Dessa perspectiva, um povo é sempre maior que a terra que ocupa, no sentido de que, contando-a, ele a reinventa em qualquer lugar. Mas na relação com a verdade da história que o progresso carrega, apresentada pelo engenheiro, ele será apenas “os tantos” do sacrifício, absolutamente desimportante, é essa será sua única importância.

Não se lamentará também o povo de Cristal em *Saneamento Básico*, que é capaz de ficcionar a vida, de fazer da fossa um fosso e de dele extrair uma quimera, essa combinação heterogênea de elementos com os quais eles inventam a vida que desejam ter; uma pequena república enviesada, já que nunca se sabe de fato em quais pequenas coisas a natureza poderá ser surpreendente imensa.

No que diz respeito àquilo que não cabe na história, é preciso escutar a índia (que não aparece) no filme *Paraíba do Sul*: o rio é sempre novo, o rio é sempre velho.







7 QUEM SABE A ARTE?

Minha terra não tem palmeiras...
E em vez de um mero sabiá,
Cantam aves invisíveis
Nas palmeiras que não há.

Mário Quintana, *Uma canção* (1962)

*Num mesmo dia, almoço em Gramacho e jantar no Leblon. Para quem não sabe, o Jardim Gramacho fica no 1º distrito do município de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro, onde, até 2012, funcionou o maior lixão da América Latina. Num trabalho de análise gravimétrica do lixo que realizei para uma empresa de engenharia do Recife, eu recebia uma verba para proporcionar o almoço às 12 catadoras de recicláveis que me auxiliavam. Usualmente, elas comiam ali na montanha de lixo mesmo. Acompanhei muitos almoços coletivos com panelão no fogo e cheiro bom no ar, misturado aos outros odores. Nesse dia, fomos a um restaurante tipo self-service onde elas, entre constrangidas, envergonhadas e felizes, comeram à vontade: muita carne, arroz, feijão e salada. Moscas ao redor e uma música alta que vinha da TV sobre nossas cabeças. A conta não chegou a R\$ 100,00, com direito a suco e cafezinho. À noite, fui até o bairro do Leblon buscar minha amiga carioca, a Elisa, e jantamos num charmoso restaurante. Prato delicioso, culinária brasileira gourmetizada: arroz, feijão e abobrinha marinada, acompanhado de bom vinho nacional. A conta passou de R\$ 150,00 cada uma. Essa montanha russa, abismos pelos quais circulamos no Brasil, dispara hormônios, empolga e pode viciar... a ponto de nem percebermos. Mas esse trabalho acabou. Aliás, o depósito de sucatas da família fechou após a morte de meu pai e depois do aniversário de 72 anos de minha mãe, que comandou o negócio por 40 anos ininterruptos. Não havia mais condições. Não que ela estivesse velha e cansada, mas o aumento significativo do número de usuários de drogas em situação de rua, engrossando o exército de catadores sem perspectivas a desmotivava. Além disso, aconteceram seis assaltos consecutivos em doze meses. A partir dali eu estaria inteiramente dedicada à programação de cinema no Sesc-Santos. Ia exhibir o filme *Lixo Extraordinário*. Conhecia quase todos os personagens. E a sensação de que deveria mudar o mundo voltava... Quem sabe pela arte?*

O lixo é ordinário

No cinema, o lixão (recuso-me a chamar aquilo de aterro e muito menos sanitário) pode ser inúmeras coisas, e nele se passam muitas coisas. As imagens desse filme, a meu ver, são fantásticas, elas nos fazem ver cor, pessoas conversando, crianças brincando. Embora alguns detalhes sejam imperceptíveis às câmeras, como, por exemplo, os odores (insisto nos odores), há uma ação incessante, movimentos, gestos, olhares. A entrada e saída de caminhões no lixão de Gramacho é intensa. Os catadores sabem de que região e quais os horários das melhores cargas, aquelas que vêm da Zona Sul, plenas de coisas aproveitáveis, entre sapatos, roupas e objetos, os restos de alimentos dos supermercados são ótimos.

Gramacho, assim como outros lixões, é para onde vai o que as pessoas não querem mais, e é em volta do lixão que se constrói a indústria da reciclagem. Das 200 toneladas de reciclável que saíam de Gramacho, uma parte era feita de livros; destes, alguns são desviados por Zumbi, que quer montar uma biblioteca, outros vão para Tião, que diz ter aprendido a liderar a Cooperativa dos catadores lendo Maquiavel, e comenta que Nietzsche é o cara que tinha uma filosofia de vida bem diferente. No lixão, encontram também uma reprodução de Marat morto na banheira.

Eles são algumas das pessoas escolhidas para serem os modelos das fotos feitas por Vik Muniz. As histórias, tão interessantes como a própria vida, foram contadas enquanto o trabalho ia acontecendo, de modo a compor uma narrativa e dar sentido ao que viria a ser o trabalho final. Filme biográfico/documentário.

Suellen, de 18 anos, trabalhava em Gramacho desde os sete, tinha dois filhos na ocasião das filmagens, e a visita ao seu barraco, onde passava a semana, nos dá uma amostra de como os catadores se organizam, em especial os que não moram na vizinhança.

Irmã, uma senhora que faz a refeição no alto da montanha, próxima à área de trabalho, na rampa (rampa é o local onde os caminhões jogam o lixo), oferece suco ao colega. Sob seus guarda-sóis, ela tem de tudo: água limpa e fresca, copos de vidro, alimentos, panelas no fogo. Água esquentando para fazer o macarrão e um caldeirão com costela ensopada fervendo. *Quando tenho facilidade e o mercado joga aqui tudo nas caixa, aí já me favorece! É batata, é legume... Tem o carro de legume que traz limpinho aqui pra mim. Carne eles me dão, tudo na validade.*

Para de falar e vai enxaguar as mãos. Ao fundo, a gritaria, mais um caminhão vindo da zona sul está descarregando. É certeza de que vem coisa boa. Os copos de vidro são lavados um a um e colocados sobre uma bancada improvisada, forrada com um pano. Esse pequeno pedaço e seus detalhes destoam da paisagem ao redor. Saberia dizer em que estágio de decomposição estaria a massa de lixo abaixo da bancada da Irmã.

Outros escolhidos para serem os modelos observam as fotos. Depois observam as imagens aumentadas e o trabalho de preenchimento com lixo. *Lixo não! Comenta um deles. Isso é material reciclável, isso é dinheiro.* De fato vira dinheiro de dois modos, num deles, nas fotos preenchidas por eles mesmos com elementos selecionados no lixão. É Tião deitado na banheira feito Marat. Leiloadada, o dinheiro é entregue aos fotografados, para que realizem seus projetos: uma biblioteca, a sede da cooperativa.

O que resta do resto

Então não se trata de não ver o lixão, mas de ver tudo o que tem para ser visto, e também de ver de outro jeito. O inusitado está ali, nas pessoas, nos materiais, na vida. Material. Essa é a palavra que importa.

Vik Muniz queria de fato ser capaz de mudar a vida das pessoas de Gramacho com o mesmo material que elas usam todo dia para viver. Daí nasce a ideia das fotos com o lixo. Mas a ideia é só a ideia; diz ele que é preciso estar lá, permanecer tempo o bastante para saber o que importa para as pessoas que vivem lá, o que fazem, o que para elas torna uma imagem grande, o que elas querem mostrar. Não é um documentário sobre lixo, mas sobre as pessoas e os materiais: os catadores. Sobre um modo de vida que se cria no fim do processo produtivo, com o que resta. O lixo é um componente da “subjetividade que se faz vestimenta, alimento, casa e filosofia de vida.” (SANTOS; FUX, 2011, p. 130).

O momento em que uma coisa se transforma em outra, é o momento mais bonito. O observador se afasta, vê a imagem, se aproxima, vê o material. Ele se afasta, vê a ideia, se aproxima vê o material. O momento quando uma coisa se transforma em outra, é o momento mais bonito. Onde uma combinação de sons se transforma numa música. Isso é em tudo. (Vik Muniz, 2010 em cena do filme).

E as cenas se intercalam com a fumaça que desfoca, liquidifica a visão. É o gás metano saindo espontaneamente da massa de lixo. Fase metanogênica. As bactérias metanogênicas agindo no lixo que se decompõe liberando o gás que, ao entrar em contato com o oxigênio, entra em combustão. Os caminhões não param de chegar, a montanha ao fundo e no céu um avião.

Não é apenas uma experiência de como a arte pode mudar pessoas, mas também de como as pessoas criam uma vida para elas mesmas. Quando insistimos em levar o Cinema Ambiental para os alunos de escolas da periferia, queremos mudar o que, de que maneira, em proveito de quê?

Minha última atuação em Gramacho foi em 2012, Tião ainda era referência naquela comunidade, continuava separando lixo, continuava famoso por lá, e liderava uma das cooperativas de catadores. Zumbi construiu a biblioteca.



A potência da existência

Porque aqui é nossa terra.

A gente não vai sair vivo. Mas morto a gente sai.

Quando eu fui chamada para presidir a Comissão de Direitos Humanos, me deram isso como refugio, aqui na Assembleia, como se dissessem: ninguém quer.

Limpe Curitiba e mate um negro e um gay por dia.

Matar uma pessoa não é dar um tiro na cabeça.

A ministra de minas e energia da ocasião era a Dilma...

De lá para cá, nem paz, nem sossego e nem esperança de futuro...

É só na base da bala...

É só na base dos muros, da cerca elétrica.

Se o povo soubesse o direito que ele tem esse país seria ouro país.

Defensorxs é um filme sobre as lutas das pessoas no meio em que vivem. Sobre os vivos e os mortos. Filmado nas cinco regiões do país, nas cidades de São Paulo, Curitiba, Fortaleza, Dourados e Altamira, o filme acompanha o cotidiano da luta de populações indígenas e LGBT, a ação de defensoras e defensores dos direitos à moradia e à justiça, a resistência de comunidades tradicionais às megaobras do Estado. As pessoas falam do território, dos usos da terra, da vida, do que é preciso para poder viver, para assegurar a vida. Falam do que mudou e do que parece não mudar.

Na primeira sequência do capítulo Luta Indígena, filmado em Dourados, Mato Grosso do Sul, crianças da etnia Guarani-Kaiowá cantam e falam sobre a permanência na terra. Praticam o arremesso de flechas tentando atingir um alvo: um papel colocado num suporte de madeira onde há o desenho de um homem branco, de bigode, armado. Elas crescem assim *entre a terra e a morte* – vinheta que aparece na tela como espécie de epígrafe. A voz de um índio fala sobre a vida dos guaranis-kaiowá, sobre a luta para retomar Nu Porã, e sobre os suicídios frequentes, além das chacinas. Morre-se para permanecer na terra. Para os Guarani Kaiowa a terra se confunde com o tekoha, modo de vida anterior à chagada dos brancos. Estes lutam pelo território como pedaço

fragmentado de terra com valor econômico, e são representados pelas incorporadoras que querem expandir a área urbana de Dourados. Aqueles buscam reconstruir o tekoha, “mesmo que de maneira incompleta, nos acampamentos de retomadas.” Mas o que se retoma não é o território, mas o “bem viver” (teko porã).

Agora estamos em Curitiba, e a questão é a Diversidade Sexual e a vinheta é *Curitiba Mon Amour*. As imagens e a voz do narrador, que aparece depois, conta-nos que Curitiba, apesar de ser a capital que tem sistema de transporte modelo, coleta seletiva de lixo exemplar, boas praças e altos índices de desenvolvimento humano, abriga duas das principais organizações dos direitos LGBT do país e tem o maior número de assassinatos por homofobia do país. O ativista que narra esse episódio confessa que só vai parar de enfrentar a violência e a discriminação quando parar de respirar. Quando morrer.

Fernanda Ramos, transexual que não quer se operar para trocar de sexo, gosta de Curitiba e foi lá que realizou seu sonho de se tornar rainha de bateria de uma grande escola de samba. Sua única ou maior queixa atual é sobre a questão do nome social, proibida de viajar com a identidade que condiz com sua aparência, não consegue refazer seus documentos para poder transitar livremente, sem constrangimentos, para onde quer que deseje ir, como Fernanda.

Agora estamos no Pará e a questão é Resistência à Megaobras. Num barco, uma família desce numa praia e o homem começa a desenhar na areia o trajeto do rio Xingu e a localização da cidade de Altamira, a mesma Altamira almejada pela Caravana Rolidei do filme *Bye Bye Brasil*. Ali, naquele trecho desenhado, está sendo construída a hidrelétrica de Belomonte e o povoado do homem que desenha já sumiu, foi engolido como Javé. Hélio era pescador, hoje é porteiro da escola pública do seu novo bairro. A vinheta que marca esse capítulo é *A pescaria do fim*. Numa rápida busca no Google para ver como anda aquela Altamira que foi famosa desde sempre e que nos anos 1970 aparecia no cinema, encontro numa revista feminina a manchete: *Belo Monte adoeceu o rio Xingu e castigou as mulheres de Altamira*⁶. Pelo visto, os depoimentos do pescador e da líder comunitária falam sobre o que lhes foi tirado e reverbera em vários outros que não caberiam nesse filme, onde os cineastas acompanharam aquela que seria a última

⁶ ZAIDAN, Patricia. Revista Claudia, 15 set 2017.

<https://claudia.abril.com.br/blog/coluna-da-patricia-zaidan/belo-monte-rio-xingu-mulheres-altamira/>>. acesso 17 set 2017, 00h58

pescaria. A matéria da revista fala sobre como as mulheres de Altamira tentam *administrar a ressaca infernal deixada pelo consórcio Norte Energia, que tocou as obras da Usina Hidrelétrica de Belo Monte*. O canteiro de obras atraiu quase 50 mil homens para o lugar, onde viviam 96 mil pessoas. Não havia esgoto e segurança pública suficientes para atender a explosão populacional. As demandas sociais multiplicaram, o trânsito passou a matar demais, faltaram ruas, casas, comida. Os efeitos de Belomonte atualizam aqueles da construção da Ferrovia do Diabo.

Chegamos próximos do fim do filme, estamos em São Paulo, e o tema é Direito à moradia. A vinheta que se segue à fala do líder do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto MTST, Guilherme Boulos, é *Não tenho minha casa para morar*. Ela aparece na tela ao som de um dos clássicos da música paulistana, do grupo Demônios da Garoa, *Trem das Onze*. A fala de Guilherme é firme e direta ao concluir que, se São Paulo é a cidade que mais tem pessoas vivendo sem moradia, em situação que para outros seria inconcebível, numa sociedade dividida por muros, cujas contradições são a tal ponto inconciliáveis que só se consegue sobreviver na base da arma, da cerca elétrica, na base da bala (até os mais ricos), então é assim que o movimento vai reagir. A forma que o MTST encontrou para efetivar seus direitos foi no enfrentamento, mostrando a contradição na prática. Na sequência, vemos imagens de manifestações com bandeiras e faixas, ocupações em terrenos vazios e acampamentos destruídos. A polícia sempre na vigília.

Com o grito de guerra *Criar! Criar! Poder Popular!*, ou *E Daí? O Povo dos Sem Teto Vai Morar no Morumbi!* ao fundo, as imagens mostram as manifestações na rua e também prédios semiprontos. Rosevaldo declara que, durante oito anos de militância, com a qual se envolveu depois de um tempo em São Paulo, após chegar adolescente da Bahia, percebeu que não conseguiria comprar uma casa com o salário, e que tinha direitos que sequer sabia. Ocuparam um terreno abandonado cujos impostos estavam atrasados e funcionava como depósito de lixo, e hoje os apartamentos estão quase prontos em Taboão da Serra, no Condomínio João Cândido, são mais de mil. Enquanto o programa Minha Casa Minha Vida oferece 48 m², o MSTS oferece unidades de 57m² e 63m², projeto modelo melhor que CDHU.

Guilherme completa: *movimento que não tem conquista e não tem vitória acaba por reforçar esse tipo de discurso de que lutar não dá, lutar não vale a pena*.

Agora estamos em Fortaleza e o tema é Poder Público. Este é o segundo bloco, mas decidi apresentá-lo no fim. A vinheta aqui é *Nó de Gravata*, visto que nos três poderes da nação é exigido o uso de terno e gravata e que *é preciso habilidade para dar um nó numa gravata e para garantir participação popular nesses poderes também*.

Um deputado declara ao cineasta *A Assembleia é o elo entre o poder e o povo, aqui sim, se expressa a vontade popular*. Já outro diz: *Se Direitos Humanos só voltasse a mostrar uma pieguice contra os bichiiinhos contra os pobreziinhos, contra os miseráveis, contra os etnicamente diferentes dos brancos, do amarelos, dos pretos, dos índios... isso aí cheira-me a coisas que não propiciam o bem estar comum*. Prosseguindo, assistimos um advogado e sua cliente, viúva de um trabalhador morto por envenenamento de agrotóxico, comemorando a vitória ao sair de uma audiência com o juiz.

Defensorxs não é apenas um filme sobre pessoas, mas sobre as muitas maneiras pelas quais agindo as pessoas instauram algo onde parece só haver morte: é o direito de existir. O que se contrapõe a isso, nas palavras de Yargo Gurjão, um dos realizadores do filme, é a violência institucional, a violência do Estado. A luta das pessoas é a luta de um povo despossuído, despossuído do direito de existir do modo que lhe é próprio, que lhe faz sentido. É assim que podemos entender a fala do pescador Hélio quando diz que “acabaram com a vida das pessoas, dos peixes, dos animais”. Os peixes foram despossuídos dos rios, os animais, da floresta, e os homens, da terra, despossuídos do meio que os sustenta e ao qual dão sustentação.

Penso que o propósito é aumentar a nossa força de existir, e a cada vez inventar algo, não esperando mais por milagres. Mas o que pode aumentar a nossa força de existir? Como aproveitar esses indícios de força coletiva que não têm receitas prontas mas que nos comovem?

Na contramão do cinema ambiental

Se o jornalista Beto Leão, autor de *O cinema ambiental no Brasil – uma primeira abordagem* (2001), é usado como uma das poucas referências sobre o cinema ambiental enquanto um subgênero, alguns jovens críticos, como, por exemplo, os criadores do site *Plano Crítico*, surgido entre o final de 2011 e início de 2012, sugerem

que se tome cuidado quando se trata de rotular ou adequar um determinado número de filmes a uma temática. No caso da temática ambiental, é preciso cuidar para não segregar o ambiente, para não fazer dele um discurso de segregação, dividindo-o em glebas, em pedaços desconectados, impedindo-os de testemunharem na prática a existência uns dos outros. Em que isso difere do que já vem sendo feito com os Hélios, as Fernandas, os Guarani-Kaiowá, os Tiões, os Zumbis, as Suellens...? Se não nos comovemos (ainda que sob o risco da pieguice), viramos uma espécie de Biá, personagem de *Narradores de Javé*, que, ao duvidar de que houvesse algo importante naquele pedaço de chão perdido no mundo, despreza a existência daquele povo contador de histórias.

Esses dois filmes foram produzidos de forma e com orçamentos absolutamente diferentes. Um é uma coprodução entre brasileiros e ingleses, com uma ciranda de diretores e orçamento milionário e o outro um documentário feito por três amigos jovens do coletivo de mídia independente cearense, Nigéria, recém-saídos da universidade. *Lixo Extraordinário* seria, inicialmente, uma homenagem ao artista plástico Vik Muniz, mas ele mesmo decidiu que preferia que fizessem um filme sobre lixo e no Brasil. *Defensorxs* só pode ser concluído a partir de financiamento coletivo, em torno de R\$ 29 mil reais (catarse.me/pt/defensorxs), e sua realização contou o apoio de inúmeras pessoas no deslocamento do grupo pelo Brasil. Ambos conseguem, entretanto, mobilizar a opinião pública através da visibilidade dada aos que persistem.

De modos diferentes, com orçamentos e tratamentos diferentes, os dois filmes se interessam pelas pessoas e suas práticas, não simplesmente documentando-as, mas agindo em alguma medida para que estas práticas se ampliem, para que as situações mudem. Se a questão em *Lixo extraordinário* é até que ponto é possível agir individualmente sobre uma situação, “intensificando a reflexividade dos sujeitos e endereçando ao público novos ordenamentos do visível e do dizível” (MARQUES; SENNA, p. 16, 2013), em *Defensorxs* se trata do que as pessoas podem fazer conjuntamente. Mas, de todo modo, ambos os filmes evidenciam que “contentar-se com discursos e documentos, ou seja, apenas criar referências contextuais, nada trará, nada possibilitará para aqueles que têm suas possibilidades de vida diminuídas por condições de existência abomináveis.” (ZICA, 2013, p. 50).

8 ILHADOS

Minha casa tem várias telas
Onde eu vejo o que eu quiser,
Sabiás, rios, palmeiras, a vida da Antônia
Qualquer coisa, quando tenho insônia.

Solange Alboreda, *Outra canção do exílio* (2017)

Mudar o mundo? Arte? Há quase 10 anos trabalho no Sesc-Santos como animadora sociocultural. Dizem por aí que o Sesc é o atual ministério da cultura do Brasil e para ocupar um cargo ali tive que passar por um processo seletivo com quase 14.000 candidatos para 60 vagas, sendo 30 efetivas e 30 do banco de reservas. Coisa de louco! São exigidos bons conhecimentos gerais, inteligência, astúcia, simpatia, bom-humor, capacidade de decisão rápida e assertividade, boa saúde, muita disposição física e forte instinto de sobrevivência. Não uso capa. O Sesc Santos atende cerca de 2.500 pessoas/dia, entre elas artistas pelados, crianças, senhoras que reclamam de artistas pelados, que reclamam de crianças, que tocam nas senhoras. Atende, também, pastores evangélicos, indígenas, deficientes, políticos, ex-políticos, gente que vota no Bolsonaro, gente que ainda usa boina com estrela do PT, jovens que querem a volta da ditadura e velhos que sentem saudades dela. É um caldeirão de bruxa, há de tudo ali. Para selecionar, curar, mediar, sorrir, informar, trabalho quase 24 horas por dia e, mesmo fora do Sesc, sinto que nunca consigo terminar minhas tarefas, aliás estou sempre devendo. Sem dúvida o mundo mudou.





Aislados

O pescado acaba, mas aí teremos que ir procurar longe.

Porque aqui perto está acabando, mas, mar afora, achamos.

Alguma coisa inventamos para sobreviver.

Todos os lugares mudaram. Todos, todos.

O ser humano inventa qualquer coisa enquanto está vivo.

Como comunidade, entendemos o momento histórico em que estamos.

Vimos de uma condição histórica de escravos.

Se não muda para nós, mudará para os netos.

Porque território é inalienável, inembargável e imprescritível ⁽⁷⁾

Nós, por exemplo, ignoramos como cuidar do meio ambiente. Temos evidências.

Porque o governo foi quem começou a destruir com as práticas navais e as cisternas da Ecopetrol⁸.

Eu não sou pescador. Meus filhos tampouco, mas me dói... porque eu sou um ilhado.

Às vezes quero largar tudo.

Quantas ilhas temos aqui? 16. Seis já acabaram.

Imagine essa ilhota sem regras? Seria o caos.

Melhor que os médicos sejam nativos. Por quê? Para que todos se vejam em progresso.

A classe média vai ao paraíso

O filme *Isolados* de Marcela Lizcano (2015) parece começar no lugar comum da denúncia ambientalista: o mar cheio de lixo. As cenas iniciais nos levam ao fundo de uma água azul e translúcida do mar do Caribe, podemos ver pedaços de bicicletas, de cadeira de ferro, de telhas e outros cacarecos assentados no fundo e, sobre eles,

⁷ Ele usa termos da legislação indígena pois, a despeito da violência da guerra na Colômbia, desde 1991, “o país tem uma das legislações mais avançadas em direitos indígenas do continente” e foi a posse da terra o fator que articulou o movimento indígena contemporâneo, a partir de 1992, quando o governo colombiano iniciou um processo de expropriação de terras consideradas de utilidade pública, para a construção de hidrelétricas e exploração do petróleo.(URQUIDI, 2008, p.210)

⁸ Ecopetrol (Empresa Colombiana de Petróleos S.A.) é a maior empresa petrolífera da Colômbia, foi fundada em 1921 como Tropical Oil Company e em 25 de Agosto de 1951 teve seu nome mudado para Ecopetrol, 80 % da empresa pertence ao Governo Colombiano.

cardumes de peixes coloridos nadam no silêncio. As cenas seguintes nos mostram um barquinho e dentro dele o remador, esse mesmo pescador será um dos muitos que nos apresentarão a pequena ilha afro-colombiana chamada Santa Cruz del Islote, localizada no Mar do Caribe, e parte do Arquipélago de São Bernardo.

Essa ilha era um local de descanso e pescaria. Os pescadores iam atrás de tartarugas e acabavam dormindo por lá. Contam que, há 200 anos, um rapaz chegou com a namorada, depois veio um amigo e, por fim, casados, tiveram filhos, e os filhos dos filhos seguem morando na pequena ilha.

São quase setecentos moradores num espaço pequeno para a acomodação de pouco mais de cem casas, construídas umas encostadas nas outras. A maior, um sobrado, é a escola. Não há polícia, porque não é necessário. A ilha não tem fonte de água, não há carros, nem espaço para jogar bola. Não há médicos. A água vem em pequenos barcos a remo. Há uma cisterna coletiva numa ilha próxima, da qual se servem. Ali as pessoas enchem seus latões e depois carregam na cabeça até suas casas para cozinhar, lavar louça, roupa e tomar banho, tudo em bacias. Uma mulher termina de lavar a louça e a vemos lançando a água numa árvore. Há quatro árvores na ilha, e as casas tem teto de zinco. Na seca, o exército traz água, que deve ser paga. A energia elétrica vem de um gerador ligado no final da tarde, quando as ruas ficam repletas e parecem fervilhar de sons e ritmos misturados. Na mercearia, um rádio transmite uma espécie de reza e a voz do locutor prega: *[...] que o poder de Jesus nos proteja e interceda com Deus pela economia da nação, Colômbia, e pelos empresários. Aleluia!* [...]

Os velhos jogam dominó, as crianças brincam pelas vielas e nas bordas da ilha, sempre em grupos. Nas falas dos personagens, todos os jovens pescam. Gostem ou não, queiram ou não, eles pescam. Trata-se de uma comunidade de pescadores artesanais. Crianças limpam os pescados. Dois meninos sentados numa ponta da ilha observam o horizonte e conversam sobre sair dali, crescer e sair. Não há espaço na ilha, que tem 1200 metros quadrados. Diz o narrador que o destino de muitas daquelas crianças, que são 60% da população, será fora da ilha.

Um dos narradores recorda-se de sua infância: havia muitas tartarugas e os pescadores iam e vinham à ilha só para pescar. Naquela época, a ilha tinha apenas trinta e seis casas e quando alguém ia para a cidade grande (Rincón), saía de casa em casa

perguntando: fulano quer algo? Quer que eu traga arroz? Quer manteiga? Hoje já não pescam mais tartarugas, e as mercadorias são oferecidas num barco-armazém que vem repleto de frutas, verduras e outras coisas, para comercializar num atracadouro. Há também uma pequena mercearia que vende aparelhos de barbear, biscoitos e outras coisas, grande parte delas em embalagens de plástico.

O narrador nos conta que nos meses de outubro e novembro a maré sobe todas as noites, de meio a um metro de altura, aí a água invade as casas, os quartos; vemos as pessoas andando com a água na canela. Uma menina carrega a irmã no colo para não molhar os pés. A vantagem, segundo ele, é que a água entra e da mesma forma sai. Pela manhã as ruas aparecem secas sob o sol do Caribe.

Numa cena, um caixão de defunto é carregado e quase toda a população da ilhota se desloca em barcos para uma ilha vizinha porque ali não há espaço para enterrá-lo. O lixo, coletado pelos moradores, também é levado de barco para a costa. Na festa da Virgem del Carmen, padroeira dos pescadores, novamente vemos a profusão de barcos em romaria.

Na cena final, crianças num barco mergulham, vão fundo, voltam, aprendem o ofício brincando, enquanto o narrador diz: “se o peixe acabar, inventamos alguma coisa para sobreviver. De fome não vamos morrer, alguma coisa inventamos.”

No ritmo do mar

Este filme foi pensado durante uma visita de férias feita pela diretora colombiana:

Naquela época, vivia na Argentina e passava férias na Colômbia. Em uma saída de Tolú, fomos levados para as ilhas e em Múcura, no arquipélago de San Bernardo, fui às cozinhas que atendiam aos turistas e conversando com as mulheres que faziam arroz com coco e peixe, eu fiquei sabendo da existência da ilhota. Ouvi muitas histórias incríveis e fiquei presa á curiosidade que a ilha me gerou. Naquela tarde, eles me levaram lá e ficou claro para mim que queria contar algo sobre aquele lugar. Peguei algumas fotos e a ideia do filme ficou na minha cabeça, foi no ano de 2006: mais 5 anos se passaram até o projeto começar.

Como cineasta, Marcela, mesmo estando aberta às descobertas e surpresas que qualquer lugar pode proporcionar, acredita que há que se ter um roteiro bem determinado, um objetivo claro, quando se faz um documentário numa comunidade tão rica de elementos, senão corre-se o risco de se perder no caminho. Então, durante o

intervalo de cinco anos, antes de iniciar as filmagens, preparou o roteiro tentando manter vivas as impressões que guardara do lugar, depositando a atenção naquilo que realmente gostaria de mostrar ao público, relativo aos paralelos possíveis de serem feitos entre a ilha e o planeta, num olhar para uma espécie de minimundo.

Esses paralelos não dizem respeito apenas, por exemplo, ao fato de que o planeta, espécie de “ilha no cosmos”, também não ficará maior do que é – nada que os povos ilhéus e os povos continentais já não saibam. Nada que os moradores de qualquer bairro periférico dos grandes centros urbanos não saibam. A questão do documentário não é nos fazer reconhecer o que já sabemos, tampouco nos encerrar numa lenga-lenga sobre superpopulação, “invasão” da tecnologia, perda da tradição – essa série que faz o senso comum do discurso ambiental –, mas nos indicar que há mais de uma percepção do que seja o território. É sobre isso que o Conselho da Comunidade local conversa quando diz que o território deles é o mar, e não a ilha, o território é um modo de existência do qual o lugar é um componente, e porque um modo de existência vai sendo ameaçado, é preciso mudar a relação com o território. No dizer de um dos moradores, o dinheiro, o modelo capitalista, é que vem mudando a percepção que se tem do que compõe o território. A pesca de tresmalho faz parte disso⁹.

É a partir do dizer da comunidade sobre ela mesma que ela conversa com outros povos e localidades. Por essa razão, não interessa buscar o que ali não aparece, mas o que aparece: trata-se de uma comunidade afro-colombiana de pescadores artesanais que existe há quase 200 anos ali e cujo modo de vida está ligado ao mar. As pessoas falam, dançam e vivem conforme os ritmos do mar, os ritmos do território. São pessoas que fazem coisas com o que tem à mão. Não é, portanto, uma comunidade perfeita, inclusive porque não há nenhuma sobre o planeta, e por isso não é uma comunidade que precise “ser melhorada”, segundo os valores ou princípios de uma outra – e essa a maior dificuldade da democracia ocidental.

Acompanhando atentamente a conversa do Conselho da Comunidade e as falas do mais velho morador, compreendemos que uma comunidade de pescadores pesca o que há para pescar, e que os meios que usam comprometem sua própria permanência, e

⁹ A técnica do tresmalho foi introduzida na América Latina pelos portugueses. Quando a pesca artesanal foi incorporada pela economia de mercado, transformando o pescador artesanal em profissional, o tresmalho passou a sofrer a pressão da pesca com os barcos pesqueiros, principalmente japoneses, no caso do Caribe.

que os meios mudam e se impõem disputando o território (o mar) e a percepção, que as mudanças não param de acontecer, que o tempo age sobre as práticas e as pessoas, e que há sempre outras e novas maneiras de viver, uma vez que o vivido é nele e por ele modificado. Tudo isso cabe na frase do narrador: “*o ser humano inventa qualquer coisa enquanto está vivo*”.

Para a diretora, a metáfora do planeta como ilha cósmica é apenas

[...] la premisa del documental [...]. Pero a la vez es una oda de la inventiva humana. Porque esta isla la hicieron ellos. Porque también los seres humanos somos increíbles. Por eso la película termina con esa línea: "algo inventaremos", porque siempre lo hacemos.¹⁰

É preciso entrar na Plataforma Aislados, projeto paralelo ao filme, para compreender algo que o velho hábito de assistir documentários nos faz esquecer: a vida das pessoas continua sendo narrada e vivida, que o documentário não é o “registro” do que é, mas uma série de decisões tomadas pela diretora na construção do roteiro, na escolha do tipo de fotografia e dos equipamentos a serem utilizados, que ele é sobretudo a criação de alguém que toma como material um certo modo de viver que um povo inventou para si.

Em qualquer ponto do planeta, em qualquer época, houve resto, que a certa altura foi chamado de lixo, e depois de material reciclável. Há lixo na ilha, como de resto há lixo onde houver pessoas, e há modos de trabalhar que disputam com outros, e há o que as pessoas fazem por elas mesmas e o que dizem por elas mesmas. A Plataforma, lançada ao mesmo tempo em que o filme, conecta a ilha com aqueles que queiram propor ações para que ela siga sendo o que é: uma comunidade imperfeita que vive numa ilha diminuta, cheia de gente, com sinal de TV e wi-fi e sem água encanada¹¹.

Lizcano está convencida de que o cinema dá voz às pessoas, a todos aqueles que decidem mostrar sua realidade para deixar de ser invisíveis. Sua crença não é indiferente à de Walter Benjamin, para quem a moderna vida capitalista é a do “indivíduo isolado,

¹⁰ Disponível em: <<http://www.puntolatino.ch/cine-1/cine-festival-filmar-en-am%C3%A9rica-latina-ge-2015/8470-2015-cine-entrevista-a-marcela-lizcano-colombia-%C2%BAislados%C2%BB,-ricardo-pinz%C3%B3n>>.

¹¹ Atualmente, a ilha não é mais iluminada com a energia de geradores que exigem combustível que deve ser comprado, mas por um sistema de painéis solares. Em 2010, antes do início das filmagens do documentário, foi criado na ilha o grupo Salvadores del Arrecife, integrado por estudantes e professores da escola com ações sobre espécies importantes para a pesca local (tartaruga, lagosta, caracóis) e recolha e destinação de resíduos sólidos. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/grupoecologicodelislote>>./

que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes”
(BENJAMIN, 1994, p. 201).

Talvez o paralelo da ilha cósmica seja mais interessante se pensarmos que a Terra é a nossa experiência coletiva, e cada filme mostra como a estamos vivendo.

9 MOSTRAR



No Assentamento Camarazal, em Nazaré, a tela de cinema espera, montada próxima da igreja. Em Condado, ela ocupa o espaço entre a praça central e a sede da prefeitura. Na Vila Murepé, em Vivência, a tela ocupa um terreiro e o público se acomoda próximo e sob a copa de uma grande árvore. Em cada um desses lugares, as pessoas, que podem ser agricultores, cortadores de cana, ribeirinhos, vão chegando e se acomodando nas cadeiras de plástico. Tem gente de toda idade ali. Vai começar a Mostra Canavial de Cinema. Isso acontece desde 2011, quando, após se interessar por um edital da Secretaria de Estado da Cultura do estado de Pernambuco, Caio Dornelas¹² imaginou uma mostra de cinema e cursos de audiovisual. Decidiu fazer as exposições no sertão do estado, em cidades como Condado, Goiana, Tracunhaém, Lagoa do Carro, Nazaré da Mata, Vicência e Aliança, localidades que não têm cinema, e pensou em atividades formativas para reunir estudantes de audiovisual. Se é para ampliar e formar público de cinema, que fosse então onde nem sala de cinema tem. E assim foi. Caio é o organizador da Mostra. Não há na curadoria nenhuma indicação de que sejam exibidos “filmes ambientais”, aliás, o tema de cada ano é sugerido após conversas com o povo dessas localidades. Nelas, Caio percebe o que é importante para aquelas pessoas. Num ano foi a questão da memória, em outro, os direitos humanos. Aí, então, é convidado um especialista, um curador, que pode ser um professor, um cineasta, ou um diretor, que fará a indicação dos títulos dos filmes que conversem com o tema e com o contexto da região. Geralmente são exibidos 5 curtas-metragens brasileiros em sequência, ao ar livre, que, no total, dure no máximo 60 minutos. Depois das exposições, há sempre uma conversa. As pessoas dos diferentes lugares gostam de conversar, elas contam histórias, lembram de coisas, os filmes mexem com elas. Saem de lá, como diz André Dib¹³, com “uma série de novas histórias, ideias e visões sobre si, o outro e o mundo.” Quando não gostam do filme, levantam-se e vão embora.

A população pobre das diferentes cidades atendidas pela Mostra Canavial de Cinema não se encontra com frequência. Embora as distâncias entre as áreas urbanas não sejam grandes – 60 a 100 km –, os acessos e as estradas de ligação são muito ruins e o transporte público precário. A Mostra Canavial, que começou com uma tela que era quase um lençol esticado sobre a carroceria de uma caminhonete, hoje tem uma

¹² Cineasta, assistente de direção e produtor executivo, é ativista do movimento cineclubista de Pernambuco.

¹³ Crítico de cinema associado da Associação Brasileira de críticos de cinema Abraccine, sessão Pernambuco.

estrutura em estilo trave, montada em *box-truss*, uma espécie de estrutura metálica desmontável onde a tela é esticada, possibilitando exposições que não comprometam a qualidade do filme.

O meio é o todo

Do conjunto de festivais que participaram do encontro internacional *O meio é o todo – encontro sobre cinema e meio ambiente*, organizado por mim, no Sesc-Santos, em 2017, a Mostra Canavial foi a única que não se pretendia nem se denominava ambiental. Na realidade, esse modo de “mostrar” fazia um contraponto forte a muitas das falas feitas pelos organizadores que lá estiveram e que explicitavam a vontade de encontros e trocas. Embora alguns deles já estejam inclusive engajados em redes internacionais de grande visibilidade, há uma certa sensação de isolamento, de solidão, de não estar sendo ouvido ou de não ter por perto os pares, como uma criança que brinca sozinha. Entretanto, essa sensação que percorre a fala dos organizadores parece não sair de si mesma, como se não dissesse respeito, por exemplo, ao modo como vivemos, como nos relacionamos, ao que percebemos, ao modo como fazemos o que fazemos, inclusive ao modo como mostramos tudo isso e como mostramos o cinema nisso tudo.

Tal como estão estruturadas as mostras e festivais de cinema ambiental oferecem filmes separados por assuntos como moradia, água, cidades, energia etc. obedecendo à lógica do reforço daquela ideia de um ambiente entendido como algo fora de nós, a que damos atenção quando ele “desaparece”, é “destruído”. Esse modo de organização nos faz ver os filmes de um certo jeito, um jeito em que entendemos ambiente como lugar e coisas ou lugar cheio de coisas e para os quais olhamos quando tudo está ameaçado, isto é, na hora de fechar a torneira, de abraçar a árvore, de lamentar a morte, de salvar o urso polar, de comprar comida sem agrotóxico. Fora disso, o ambiente silencia, não existe. Lembrando que o processo é vida concreta, procuramos nesta tese mostrar que essa trama secular de uma certa concepção de progresso, de desenvolvimento e de ambiente é catastrófica de qualquer ponto de vista. Pois quando estamos preocupados em salvar rios, árvores e animais é porque há muito tempo deixamos de nos interessar pelas pessoas, a elas destinando o terror ou o que hoje se chama de ecotrauma.

Assim, da reflexão sobre minha própria postura diante desse cinema ambiental, do incômodo sobre seu didatismo, sua configuração e amplitude do seu entrave, a Mostra Canavial, realizada na zona da mata pernambucana, ganha uma outra importância, pois parece declarar explicitamente, a partir da preocupação com as comunidades a quem ela se endereça, que o ambiente se faz presente no que somos e no que fazemos.

Nesse sentido, não é apenas o cinema que muda (tecnológica e esteticamente), não é apenas o homem e o mundo que mudam, mas a maneira de mostrar também precisa mudar. De fato, mais importante do que chamar uma mostra de cinema de ambiental, ou etiquetar o cinema de ambiental, é a compreensão – se estreita ou não – que temos disso que chamamos ambiente. Mas não é só isso. Importa também que tipo de experiência de cinema queremos propor para as pessoas, importam as pessoas para quem propomos.

O riso que nos resta

Na vida, as mudanças sempre ocorreram, lentamente ou, às vezes, bruscamente, se pensarmos nas catástrofes, mas a capacidade inventiva da vida é o que persiste, apesar da finitude do planeta. Cada filme escolhido (poderiam ter sido outros, sem dúvida) é portador de afetos, carrega as existências de incontáveis pessoas, lugares e coisas, com seus dizeres, fazeres, sentires e se endereça a nós, e quando nos toca passa a ser algo em nós. Algo mudou. O que mudou foi o modo como nos relacionamos com tudo isso, mudou a posição de tudo isso no mundo. Outros arranjos, outras palavras. E as coisas passam de um lado para outro: pessoas, animais, plantas, produtos, afetos. Essas entradas e saídas exigem um controle, como parte de uma forma de governo, como componente de funcionamento de um sistema. Não se governa nada sem que se controle o que entra e o que sai. É preciso policiar as passagens.

Sem querer esgotar o tema, esta pequena seleção fílmica destaca o cinema que apresenta as mudanças que vão acontecendo na relação entre as pessoas, no tipo de alimento disponível, nos discursos, nos aparatos técnicos que conferem melhor resolução na captura e uso das imagens, na estética fílmica e, entre várias outras, as mudanças que implicam diferentes modos de produção, afetando o funcionamento da indústria, inclusive a do cinema, nossa relação com as muitas dimensões da nossa

existência e com o meio, e a condução das formas de uso dos restos, que não são mais lixo, mas insumo para a produção de outras coisas, de qualidade inferior ou com utilidade diferente, não importa.

O homem sempre se valeu do reso. Mas isso, na indústria, envolve uma lógica de produção. A produção aumenta, o lucro aumenta, e os restos também, e estes são reintroduzidas na lógica do sistema, não importando quem vai recolhê-los, que produtos serão feitos com eles ou de que forma. Na realidade, se pensarmos bem, o importante não é tanto não parar de produzir, mas produzir consumo, e ao lado disso se produz um povo de catadores, um povo de separadores.

Termos como meio ambiente ou ambiental, sucata, ferro-velho, material reciclável, atitude, comunidade, qualidade de vida, sustentabilidade, vida sustentável, passaram lentamente a fazer parte de nossas vidas associados a uma intenção de progresso pessoal, de melhoria, de aperfeiçoamento, como se a velha ideia de progresso ganhasse aqui uma atualidade outra. Não paramos de nos haver com Pasárgada. E acabamos envoltos numa teia de conceitos, repetindo discursos que produzem concepções que vão se consolidando: *devemos* todos salvar animais em extinção, adotar condutas limpas, ajudar as baleias, manter a floresta amazônica, contribuir com as ONGs, todos nós, adultos e crianças, *devemos* salvar o planeta; cada um *deve* fazer a sua parte. E seguimos separando lixo para reciclar. Numa escala maior, a América Latina recicla o lixo da Europa e, entre tantas restrições e imposições, pagamos créditos de carbono. Uma moeda tão abstrata quanto os títulos imobiliários ou escrituras de propriedade da terra. E fazemos filmes sobre os termos que estamos sendo levados a crer. O cinema ambiental, sob essa perspectiva, parece estar a serviço da série infinita de condicionantes da vida para manutenção de um modo de produção cujo funcionamento sequer levou e leva em consideração os restos. E há sempre restos. Há restos por toda parte e de todos os tipos. E no meio dos restos, há vida.



E se pudermos ver tudo isso e ao mesmo tempo ver algo mais?

Se aceitarmos a metáfora de que a Terra é uma ilha cósmica, então cá estamos. Podemos lamentar sem fim a destruição e podemos inventar alguma coisa. Podemos tocar o terror nas pessoas e podemos tocá-las de alguma outra forma.

Diz Virginia Kastrup (2004, p. 13) que “inventar é garimpar o que restava escondido, oculto, mas que, ao serem removidas as camadas históricas que o encobriam, revela-se como já estando lá.” Talvez isso que lá está é o riso debochado e perturbador de Iracema que atravessa as décadas e nos atravessa, ecoando no descompasso de um povo javélico que não para de inventar a si mesmo contando histórias que abalam a história; riso que nos faz rir de nós mesmos e do presente. Talvez possamos rir juntos, contar outras histórias depois de um filme, em outro tipo de “sala” de cinema, onde possamos ir chegando, como chegamos na casa de um amigo. Talvez possamos falar de ambiente de outro modo e ver aquilo que nele ainda resta, que sempre resta, e que também somos nós.

REFERÊNCIAS

_____. Ilha das Flores. Jorge Furtado (dir.). **Texto original**. Casa de Cinema de Porto Alegre. 1988. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/ilha-das-flores-texto-original>>.

_____. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1984

_____. The voice of documentary. In: ROSENTHAL, Alan (Org.). **New challenges for documentary**. Califórnia: University of California Press, 1998. p. 48-63.

ALENCAR, José de. **Iracema**. 24. ed. São Paulo: Ática, 1991. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

ALVES, Cleide. Rio Capibaribe, mesmo poluído, é o refúgio de 90 espécies de animais. Parque Capibaribe - Caminho das Capivaras. **Jornal do Commercio**, Recife, 09/11/2014. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/cienciamambiente/noticia/2014/11/09/rio-capibaribe-mesmo-poluido-e-o-refugio-de-90-especies-de-animais-155097.php>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

ANDRADE, João Batista. Uma trajetória particular. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.16, n. 46, p. 248-269, set./dez. 2002.

ATHAYDE, Felix de. **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; FBN; Mogi das Cruzes. 1998.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineasta e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro, metodologia e pedagogia**. São Paulo, Annablume, 1995.

BURTON, Julianne (org.). **The social documentary in Latina America**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.

CATALÃO, Vera Lessa; PATO, Claudia; SÁ, Lais Mourão. Mapeamento de tendências na produção acadêmica sobre Educação Ambiental. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 25, n. 3, p. p. 213-233, dec. 2009.

CLARO, Larissa Santos; MAGALHÃES, Epaminondas do Matos. A construção do eu e do outro na obra Iracema, de José de Alencar. **Interdisciplinar**, Revista Eletrônica da Univar, n. 6, p. 7-11, 2011. Disponível em: <<http://revista.univar.edu.br/>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

COUTINHO, Eduardo de Faria; COIMBRA, Marcos da Silva. Do livro ao filme: uma trajetória de Iracema. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 89-101, jan./jul. 2009.

COSTA, Rafael Nogueira. Cinema e política ambiental nacional: o Parque Nacional da Restinga de Jurubatiba e a indústria petrolífera em Macaé (RJ). In: SOARES, Ismar de Oliveira Soares; VIANA, Claudemir Edson; XAVIER, Jurema Brasil (Orgs.). **Anais v encontro educucomunicacao abpeducom 2014**. São Paulo: ABPEducom, 2014. p. 320-327. Disponível em: <https://issuu.com/abpeducom/docs/anais_v_encontro_educucomunicacao_abp>. Acesso em: 16 out. 2014.

_____. Cinema e política ambiental nacional: o parque nacional da restinga de Jurubatiba e a indústria petrolífera em Macaé (RJ). In: ENCONTRO BRASILEIRO DE EDUCOMUNICAÇÃO: EDUCAÇÃO MUDIÁTICA E POLÍTICAS PÚBLICAS, V - 19 a 21 de setembro de 2014.

DA-RIN, Sílvio. **Sílvio Da-Rin** (depoimento, 2016). Fundação Getúlio Vargas. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Rio de Janeiro, SP. 22 pp.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1998. p.15-37

FURTADO, Jorge. **Um astronauta no Chipre**. Porto Alegre: Artes Ofícios, 1992.

GAVIOLI, Carol. O “Real” manipulável nos documentários. Como o subgênero reflexivo pode manipular espectadores a exemplo do que pode ser visto em Ilha das Flores de Jorge Furtado? **Obvius**. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/break_on_through/2013/11/o-real-manipulavel-nos-documentarios.html#ixzz4x3CL4eOL>. Acesso em: 16 out. 2017.

GOMES, Wilson. **O papel das associações na semiótica e na poética**: o exemplo do cine-terror. Salvador: texto produzido avulso para pesquisa acadêmica na FACOM,

JESUS, Rosane Meire Vieira de. Ilha das Flores: o documentarista em primeiro plano. Oficina Cinema-História. **O olho da história**, n. 8, p. 1-7, 2005. Disponível em: <www.oohodahistoria.ufba.br>. Acesso em: 11 nov. 2017.

KASTRUP, Virgínia. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. *Psicologia & Sociedade*, Porto Alegre, v. 16, n. 3, p. 7-16, set./dec. 2004.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky; PINTO, Jax Nildo Aragão. A questão fundiária na Amazônia. **Estudos Avançados**, Dossiê Amazônia brasileira II, São Paulo, v. 19, n. 54, p. 77-98, May/Aug. 2005. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142005000200005>>. Acesso em: 11 nov. 2017.

MARANGONI, Gilberto. Anos 1980, década perdida ou ganha? **Desafios do Desenvolvimento**, Revista do Ipea, São Paulo, Ano 9, n. 72, 15/06/2012. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/economia/crise-economica-nos-anos-80/>>. Acesso em: 30 out. 2017.

MARQUES, Angela Cristina Salgueiro; SENNA, Gustavo. A política e a estética em Lixo Extraordinário: dano, dissenso e desidentificação. **Novos Olhares**, v. 2, n. 2, p. 6-17, 2013.

MELO NETO, João Cabral de. Cão sem plumas. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOTA, Juliana Grasiéli Bueno. Os Guarani e Kaiowá e suas lutas pelo tekoha: os acampamentos de retomadas e a conquista do teko porã (bem viver). **Nera**, Presidente Prudente, Ano 20, n. 39, p. 60-85, 2017.

NETO, Simplício. O Brasil em curta-metragem. **CineCachoeira**, Revista de Cinema e Audiovisual da UFRB, Ano II, n. 3, p. 2012. Disponível em: <<http://www.cinecachoeira.com.br/2011/12/o-brasil-em-curta-metragem/>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

NICHOLS, Bill. **Representing reality: issues and concepts in documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. Iracema - uma transa amazônica. Orlando Senna e Jorge Bodansky, Brasil, 1974. **Contracampo**, revista de cinema, 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/77/dvdvhsiracema.htm>>. Acesso em: 11 nov. 2017.

OLIVEIRA, Juliana Nunes et al. Estrada de Ferro Madeira-Mamoré: o abandono da história. **Intercom**, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIII Prêmio Expocom 2016 – Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação

PAIVA, Samuel. Linhas de Coerência Discursivas em Filmes de Estrada do Brasil. **RUA**, revista universitária do audiovisual, UFSCar, [s.p.], 15 de maio de 2014.

PASSOS, Najla. Tiuré Potiguara: “Houve extermínio sistemático de aldeias indígenas na ditadura”. **Forum**, 06/08/2012. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/mariafro/2012/08/06/tiure-potiguara-houve-extermínio-sistemático-de-aldeias-indígenas-na-ditadura/>>. Acesso em 29 out. 2017.

SALERA, Giovanni, Júnior. **Secretaria Especial do Meio Ambiente: um breve histórico**. Brasília, DF, Agosto de 2015. Disponível em: <<http://recantodasletras.com.br/autores/salerajunior>>. Acesso em: 27 out. 2017.

SALES, Priscila Constantino. O movimento cineclubista brasileiro e suas modulações na recepção cinematográfica. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. LUGARES DOS HISTORIADORES: VELHOS E NOVOS DESAFIOS, XXVIII. Florianópolis, Santa Catarina, julho de 2015.

SANTIAGO, Lenise dos Santos. **Dar a ver Sertão e Sevilha: matizes hispânicas na poética de João Cabral de Melo Neto**. 2015. 99p. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

SOUZA, César Martins de. Ditadura, grandes projetos e colonização no cotidiano da Transamazônica. **Revista Contemporânea** – Dossiê 1964-2014: 50 Anos depois, A cultura autoritária em questão, Ano 4, v. 1, n. 5, p. 1-19, 2014.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

URQUIDI, Vivian, Teixeira, Vanessa, Lana, Eliana. Questão indígena na América Latina: Direito Internacional, Novo Constitucionalismo e organização dos movimentos indígenas. **Cadernos PROLAM/USP**, ano 8, v. 1, p. 199-222, 2008.

URTEAGA, Eguzki. La teoría de sistemas de Niklas Luhmann. **Contrastes**, Revista Internacional de Filosofía, v. XV, p. 301-317, 2010.

VIEIRA, Rosane. Ilha das flores: o documentarista em primeiro plano. **O olho da História**, n. 8, p. 1-7, jan. 2006. Disponível em: <<https://sabinemendesmoura.files.wordpress.com/2015/06/ilha-das-flores-rosane-meira-vieira-de-jesus.pdf>>. Acesso em:

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.

ZICA, João Paulo Uchoa. **Um Olhar Deleuziano Sobre os Direitos Humanos**. 2013. 52p. Monografia (Bacharelado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Universidade de Brasília, DF, 2013.

Filmografia

AVATAR. Direção James Cameron, EUA, 2010 (2h42).

AISLADOS. Direção Marcela Lizcano, Colômbia, Equador, México, 2015 (73 min), legendado.

BYE BYE BRASIL. Direção Carlos Diegues, Brasil, 1979 (1h50). Disponível em <https://vimeo.com/91022842>.

BOCA DE LIXO. Direção Eduardo Coutinho, Brasil, 1993 (45 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oZcTIC757mM>.

CINEASTA DA SELVA, O. Direção de Aurélio Michiles, Brasil, 1997 (1h30). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RpYwXXDavWI>.

DEFENSORXS. Direção do Coletivo Nigéria, Brasil, 2017 (1h26).

DERSU UZALA. Direção Akira Kurosawa, 1975 (2h41).

ERIN BROCKOVICH. Direção de Steve Soderbergh, 2000 (1h55).

ESTAMIRA Direção Marcos Prado, Brasil, 2004 (2h01).

FERROVIA DO DIABO, A. Direção João Batista de Andrade, Brasil, 1981 (40min). Disponível em 3 partes em <https://www.youtube.com/watch?v=Q1byZyewgIE>.

ILHA DAS FLORES. Direção de Jorge Furtado, Brasil, 1989 (13min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LETSDS8qm9U> .

IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA. Direção Orlando Senna e Jorge Bodanzky, Brasil e Alemanha, Embrasil, 1974 (1h32). Disponível em DVD e Bluray, distribuído pelo IMS – Instituto Moreira Sales.

LISBELA E O PRISIONEIRO. Direção Guel Arraes, Brasil, Fox Film do Brasil, 2003 (1h50).

LIXO EXTRAORDINÁRIO. Direção João Jardim, Lucy Walker e Karen Harley, Brasil e Inglaterra, 2010 (1h40). Downtown Films.

NARRADORES DE JAVÉ. Direção da diretora Eliane Caffé, Brasil, 2002 (1h42). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Trm-CyihYs8> .

RECIFE DE DENTRO PRA FORA. Direção de Kátia Mesel, Brasil, 1997 (16min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=asULkiyJzrQ> .

RIO DAS AMAZONAS, NO. Direção de Ricardo Dias, Brasil, 1995 (1h). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yDZzIugO86c> .

RIO PARAÍBA DO SUL, O. Direção de Mario Kuperman, Brasil, 1999 (26 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=F9g26xPmpWE> .

SANEAMENTO BÁSICO, O FILME. Direção Jorge Furtado, Sony Pictures, 2007 (1h52).

SONHOS. Direção Akira Kurosawa, 1990.

WALL-E. Direção Andrew Stanton, EUA, Disney/Buena Vista, 2008 (1h37).

VIDA EM UMA GOTA D'ÁGUA, A. Direção de Henrique Lins de Barros, Brasil, 1999 (15min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3yg7Wt644xo>.