

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS**

HEITOR JARDIM

Verde *Full HD*: documentários e representação da natureza

**Porto Alegre
2019**

HEITOR JARDIM

Verde Full HD: documentários e a representação da natureza

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado ao Instituto de Biociências da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com
requisito parcial para a obtenção do título de
Bacharel em Ciências Biológicas.
Orientador: Andreas Kindel

Porto Alegre

2019

Verde Full HD: documentários e a representação da natureza

Heitor Jardim¹

Andreas Kindel²

Resumo

O presente trabalho traz um breve histórico do gênero documentário no cinema e como este gênero retratou a natureza ao longo dos anos. Através da metodologia de revisão narrativa discutiu-se sobre a concepção de natureza presente no primeiro documentário, *Nanook, o Esquimó*, que apresenta uma visão naturalista, apostando na exotividade da natureza, até filmes mais contemporâneos, que tratam da natureza como catástrofe, além de como o ambiente e as questões ambientais surgem fortemente na produção documental brasileira a partir da década de 70, 80 e 90. São necessários mais estudos e debates a fim de delimitar o conceito de cinema ambiental e identificar que outras narrativas estão surgindo no cenário brasileiro e global envolvendo a natureza e questões ambientais.

Palavras-chave: documentário, natureza, audiovisual, cinema brasileiro.

Abstract

This work details a brief history of documentary making and how this genre portrayed nature through the years. Using a narrative review method it's discussed about the concept of nature used in the first documentary, *Nanook of the North*, that implies in a naturalist perspective, exotically portaying the nature and people, till more contemporary filmes, that have a catastrophic view into them. Besides that, it's discussed how the environment and environmental issues strongly influentiate the brazilian documentary production in the 70s, 80s and 90s. More studies and debates are necessary to precisely conceptualize what is environmental cinema and to identify news narratives that the contemporary cinema is bringing up, locally and globally, about the environment and environmental issues.

Keywords: documentary, nature, audiovisual, brazilian cinema.

¹ Discente do curso de Ciências Biológicas - Bacharelado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul

² Docente da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Departamento de Ecologia

Introdução

Desde o seu surgimento no final do século XIX, o cinema passou e ainda passa por uma série de transformações que moldam não somente o campo do audiovisual, seus produtos e formas, mas também a maneira como os sujeitos, objetos e espaços são representados e como as relações entre estas representações acontecem.

Ao longo dos anos os mais diversos gêneros de filme surgiram, e com eles suas respectivas narrativas, em especial o gênero documentário, que ao longo dos anos conceituou-se no imaginário social como uma produção audiovisual supostamente fiel à realidade, com cenas espontâneas e sem um roteiro prévio estritamente estabelecido, caracterizando assim o gênero como um suposto enunciador da verdade (BRUZZO, 1998, p. 23).

Entre as diversas temáticas que os documentários abordam as questões ambientais são um grande foco do gênero. Passando por produções que visam evocar a estética da natureza à produções que problematizam e denunciam descasos ambientais (MARCELLO; RIPOLL, 2016, p. 1046), o documentário de natureza assume, hoje, uma pluralidade de formas e de conteúdos, partindo de produções curtas, com objetivo de consumo e alcance em redes sociais, à produções mais longas, sejam elas independentes ou presentes em grandes estúdios de cinema.

A produção audiovisual documental cresceu ao longo dos anos, retratando e criando as mais diversas narrativas que exploram os mais diversos conteúdos, por muitas vezes atravessando as mais diversas questões ambientais. Assim, como é a construção narrativa nos documentários e como esse papel se relaciona com a representação da natureza nesse gênero cinematográfico?

Material e métodos

O presente artigo utiliza da metodologia de revisão narrativa para a sua construção. A metodologia de revisão narrativa envolve uma pergunta de pesquisa mais ampla, com busca em uma variedade de fontes não necessariamente pré-determinadas, com uma possibilidade

de abordagem mais subjetiva do autor em termos de conteúdo e escrita (CORDEIRO, 2007, p. 429).

O presente trabalho não visa realizar um esgotamento do tema, ou mesmo delinear um panorama histórico de eventos que marcaram e marcam a trajetória do audiovisual, mas levantar breves questionamentos e tensões que surgem entre a forma que o audiovisual surge em nossa sociedade ocidental e como esta história relaciona-se com os modos que representamos, falamos e pensamos a natureza.

Cinema, documentário e realidade

Com a criação das tecnologias e técnicas que possibilitaram o surgimento do cinema no final do século XIX estabeleceu-se uma nova dinâmica em diversos aspectos da humanidade. Desde novas formas de lazer, passando por novas perspectivas de mercado à novos modos de produzir e disseminar informações, o audiovisual ocupa, hoje, um local de destaque na forma como interagimos com o mundo.

O cinema surge em uma multiplicidade de momentos históricos e contextos culturais. Dos Estados Unidos à França, no final do século XIX, as técnicas e instrumentos necessários para o registro e reprodução de imagens com movimento surgem a partir de invenções nestes países. O cinema, no entanto, não nasce somente com a criação do seu aparato técnico, mas também com o processo de experimentação de uma linguagem que não havia ainda sido concebida e inserida numa prática cultural recorrente da época: os divertimentos populares (COSTA, 2008, p. 17-18).

Os filmes, assim, surgem com uma curiosa premissa distante da que vemos do cinema atual: de mostrar a realidade. A novidade tecnológica, algo por si só surpreendente para o contexto da época, era utilizada não como uma ferramenta para contar histórias, mas para mostrar à quem assistia como se registrava o movimento e banalidades. Deste modo, cenas como trabalhadores saindo de fábricas, bailarinas dançando ou simplesmente pessoas acenando eram produções comuns e abundantes nos primeiros anos do cinema.

Esse foco no registro da realidade, no entanto, logo passou por mudanças. Com a aprimoração de técnicas de captação e reprodução de imagem aliadas à criação de um modo

de criar uma narrativa audiovisual, a demanda por produções ficcionais, complexas, que empregavam não somente uma história mas um conjunto de cenas editadas passou a aumentar. Essa mudança das expectativas do público com o cinema não muda só a forma de consumir o cinema, com o foco nas narrativas ficcionais, mas também o modo de fazer o cinema, estabelecendo novas relações de mercado e produção (COSTA, 2006, p. 27).

A partir dessa mudança nas dinâmicas de produção e consumo o cinema passa a ter seu campo de produção tomado pelas narrativas de ficção. A intenção aqui, no entanto, não era estabelecer a criação de um cinema já denominado como ficção, mas sim, um cinema que se propusesse a representar uma história oferecendo para quem assiste uma impressão de verdade, de realidade (TEIXEIRA, 2006, p. 12). O cinema, assim, desde seu princípio, estaria relacionado à uma preocupação de narrar, se não uma suposta realidade, uma verdade, seja ela situada na vida banal ou inscrita na ficção própria do cinema.

O surgimento da categoria de produções documentais pode ser, dependendo da perspectiva, considerada como a origem do próprio cinema, tomado pelas filmagens da vida cotidiana oferecendo assim a criação de um recurso documental histórico de imenso valor. No entanto, em termos de categoria fílmica, o cinema próximo ao que conhecemos hoje como documentário surge a partir da década de 20, com a produção de *Nanook, o Esquimó*, em 1922 através das lentes de Robert Flaherty (NICHOLS, 2001, p. 84). O filme, considerado como um dos primeiros documentários, busca mostrar a vida de uma população Inuit, habitantes das frias regiões do Canadá. Através de um detalhado roteiro, planejamento e grande financiamento, Flaherty acompanhou e dirigiu a produção de *Nanook* (GONÇALVES, 2019, p. 545), estabelecendo assim uma produção, de cunho antropológico, que influenciou grandemente a forma do cinema documental da época.

Ao estabelecer um específico jogo de câmeras, narrativa e linguagem estética, Flaherty tenta criar uma forma audiovisual de discurso que diferencia seu filme dos filmes focados na ficção, estabelecendo assim uma tentativa de enunciar a verdade sobre o que está sendo retratado, já evidenciando, nesse momento a problemática central da produção documental: o documentário é um *retrato* da realidade, e não a realidade; é apenas uma visão dela, em si (AUFDERHEIDE, 2007, p. 2). Independente da temática ou da veracidade buscada não somente pelos sujeitos que criam mas também os que experienciam o documentário, este

gênero de produção audiovisual é, também, atravessado por decisões narrativas e filmicas que possibilitam o molde da realidade nele representada através dos recursos de edição e montagem.

Sucesso de crítica, o grande alcance de *Nanook* inaugura, dentro do público consumidor e do mercado de produção audiovisual, o cinema documentário moderno (GONÇALVES, 2019, p. 545). O sucesso do mercado, assim, acaba por trazer não só a inauguração do gênero, mas também a validação da estética e do conteúdo presente nessa produção, sedimentando assim um jeito de fazer documentário que seria posteriormente buscado por outras grandes produtoras de cinema a fim de replicar não só o conteúdo presente, mas também o lucro obtido em seu lançamento (GONÇALVES, 2019, p. 545)

Evidencia-se, também, o caráter produzido que o cinema documental contém: *Nanook*, ao contrário do que pode-se acreditar, passa por momentos de produção e adaptação da realidade para o mundo do audiovisual. Dos iglus construídos especificamente para filmagem às encenações de caças de animais (RAMOS, 2005, p. 3) percebe-se como o documentário, desde sua origem, está atravessado por uma produção roteirizada e pela óptica de quem conta uma narrativa.

O documentário, assim, apresenta uma série de questões que, embora não limitem o que é ou não um filme deste gênero, criam no imaginário audiovisual coletivo uma percepção do que esperamos da forma na qual o documentário se apresenta. Narrações, apresentações técnicas, imagens e vídeos ilustrativos e talvez algumas animações educativas são alguns destes elementos que marcam o gênero, criando e legitimando o sentimento de verdade ao mesmo tempo que estabelecem uma expectativa do que encontraremos em um documentário tradicional (AUFDERHEIDE, 2007, p. 10).

Câmeras menores, histórias maiores: do mundo ao Brasil

As técnicas e expectativas da produção de um documentário, no entanto, passaram a ser questionadas a partir de diversas mudanças sociais e tecnológicas. De uma série de equipamentos caros, grandes e de difícil manuseio, os avanços tecnológicos da década de 60 aliados ao cenário pós-guerra trouxeram ao mercado de consumidores câmeras mais leves,

baratas e de simples operação (AUFDERHEIDE, 2007, p. 44). Longe de ainda serem equipamentos totalmente acessíveis à população, os olhares por trás das câmeras começaram e se modificar, assim como as histórias que passariam, então, a serem contadas.

As câmeras compactas e mais simples foram as ferramentas postas à frente do cinema documental tradicional, que já estava, aos poucos, sendo questionado e ressignificado. Afastando-se dos planejamentos, roteiros, encenações e entrevistas detalhadamente conduzidas, as pequenas lentes chegaram a locais antes não explorados pelo audiovisual, configurando o chamado *Cinema Verité* (AUFDERHEIDE, 2007, p. 44-45). Interior de casas, pistas de dança, instituições psiquiátricas. Todos os espaços eram, agora, a possibilidade de uma história a ser contada pelas ópticas do Cinema Verité, que também influenciou a produção de documentários no Brasil.

No contexto brasileiro a produção de filmes classificados como não-ficcionais começou entre as décadas de 30 e 40, com um caráter fortemente estatal e, posteriormente, assumindo um teor mais científico e técnico, coincidindo com as políticas do Estado Novo (RODRIGUES, 2010, p. 66), almejando, assim, um enaltecimento da produção científica brasileira e da diversidade e riqueza de nossa natureza, em especial da fauna e flora de nosso país.

O “Cinema Verdade” chega ao Brasil, então, também como contraponto ao cinema documental de encenações não reveladas, visivelmente acompanhada de um cunho ideológico, como é da própria origem do movimento, visto que questionava não só o caráter encenado do documentário, mas também o caráter de representação fiel da realidade das produções audiovisuais como um todo (TEIXEIRA, 2004, p. 83).

Através da possibilidade da gravação do áudio em conjunto com a imagem e devidamente sincronizados, conquista tecnológica da época (TEIXEIRA, 2004, p. 82), o recurso das entrevistas passa a ser amplamente usado nas produções documentais, caracterizando não só em uma abordagem do conteúdo diferente nas produções documentais anteriores mas também de estilo.

Assim, no início da década de 60 até fim da década de 80, vemos um país de documentaristas influenciados pelos movimentos globais que atravessavam as produções,

agora, audiovisuais. Dos cenários da natureza selvagem do Estado Novo partimos para a exploração de formas e conteúdos. As lentes deslocam-se do olhar exótico da Amazônia para a Caatinga, dos animais e florestas para as pessoas e favelas (WELLE, 2015, p. 25). A abordagem socioambiental, então, passa a ser não somente o novo campo temático que domina a produção documental no país, mas também o novo recurso estilístico. A partir do final da década de 70, com o início de um distensionamento político, falar de documentários era, invariavelmente, falar do Brasil, de política e da situação de um país governado por um regime ditatorial militar (RODRIGUES, 2010, p. 67-69).

O cenário documental brasileiro pós-década de 60, mesmo originador de grandes produções, acaba por ter seu florescimento limitado no contexto da repressão ditatorial militar. Este contexto de repressão seguido pelo fortalecimento global dos movimentos neoliberais na década de 90, principalmente com o impacto negativo da gestão do presidente Fernando Collor Mello, que marca a extinção da Embrafilme, acabou por assolar a efervescência da produção cinematográfica brasileira como um todo (RODRIGUES, 2010, p. 69-70).

No entanto, em função do avanço tecnológico seguido do barateamento e aperfeiçoamento das técnicas de produção cinematográfica, o cinema brasileiro conseguiu avançar, não só no gênero de produção documental, mas como um todo. Longe de ainda configurar potencialmente em uma indústria de alta movimentação econômica, a década de 90 possibilita o fortalecimento do cinema brasileiro trazendo em suas obras o registro documental de nosso país através de diversas temáticas de cunho socioambiental (RODRIGUES, 2010, p. 70).

Documentando a natureza

Mesmo com todos os obstáculos postos pela censura durante a ditadura militar e a dificuldade de financiamento durante a década de 90, o documentário com temática socioambiental floresce no Brasil, influenciando, também, a criação de eventos ligados à produção audiovisual com temática de natureza e os debates acadêmicos voltados ao gênero.

A partir da década de 90 diversos festivais voltados especificamente para este tipo de produção começam a surgir, não somente no contexto local mas também global (WELLE, 2015, p. 19). Culminando com a realização da Rio-Eco 92 no Brasil, a Conferência Mundial da ONU sobre Desenvolvimento Sustentável, a produção audiovisual toma um rumo fortemente voltado às temáticas ambientais, cunhando assim a ideia de *cinema ambiental*, termo que surge a fim de demarcar o gênero de produção audiovisual voltada à natureza que foram foco dos festivais de cinema que surgem a partir de 1980 (FERREIRA, 2013, p. 59).

O conceito de cinema ambiental é, em termos acadêmicos, amplo e de grande discussão. A conceituação do gênero surge, inicialmente, com os trabalhos do jornalista e diretor Beto Leão, que traz uma perspectiva naturalista de cinema ambiental (FERREIRA, 2013, p. 62). O cinema ambiental, em sua concepção naturalista, abrange todos os filmes que possibilitam uma leitura ambiental de sua obra, trazendo a natureza e as relações humanas com o ambiente como um ponto central do filme (LEÃO, 2001, p. 7).

Essa definição, no entanto, é questionada ao longo dos anos, trazendo a questão do engajamento ecológico como um ponto central do cinema ambiental. Através das conceituações de Jean-Claude Bernardet, podemos também conceber que o cinema ambiental é composto não por qualquer filme que tenha a natureza como elemento central, mas por aqueles que visem a denúncia do descaso ambiental criando, de algum modo, uma conscientização ecológica em seu espectador (apud LEÃO, 2001, p. 12). Assim, o cinema ambiental, nesta definição, configura-se como um cinema ecológica e politicamente situado, com narrativas que partem de um ponto ideológico bem delineado de acordo com cada produção.

Podemos, também, a partir desses definições, pontuar o caráter antropocêntrico destes conceitos. Do caráter naturalista e observacional à relação do ser humano com a natureza, ambos os conceitos centralizam a percepção do ser humano nas produções do cinema ambiental. Partimos, então, para outra questionamento: de que natureza e de que ser humano se fala no cinema ambiental?

Natureza, humanidade e representação

Dentre estas narrativas e conceitos abordados está, também, a forma como visualizamos a *natureza*, o ser humano e as relações que podem estabelecer entre estes dois agentes dentro das narrativas que atravessam não só os filmes, mas também outras formas de mídias contemporâneas. No decorrer da história cinematográfica, seja ela global ou contextualizada em nosso país, as formas de representação da natureza, do selvagem, da humanidade e da dita civilização modificam-se constantemente.

A Natureza, enquanto conceito, nasce na Antiga Grécia visualizada através do conceito de *physis*. Para os gregos, *physis* era a vida orgânica que começa e termina, surge e desaparece, em um infundável ciclo, outra perspectiva chave para compreender o que é, para a filosofia grega, a Natureza. Assim como as estrelas surgem e desaparecem do céu, e como a vida inicia e acaba, *physis* representa a natureza em suas dinâmicas e ciclos (KESSELRING, 2000, p. 155-156).

Com o fortalecimento do cristianismo ocidental na Idade Média a partir do século XII, ocorre uma apropriação desse conceito por parte da teologia da época. Para os gregos a Natureza era algo eterno, logo, não seria criada ou findável. Tudo estava contido na *physis*, nada fora dela, em contraste com a percepção cristã, que propunha que a Natureza seria nada mais que um fruto da criação (KESSELRING, 2000, p. 156-157), podendo ser considerada uma prova da providência divina.

O conceito grego, ainda em embate com a perspectiva cristã ocidental da Idade Média, acaba por influenciar amplamente as revoluções científicas que marcam a história ocidental no século XVII, visto que o conceito de *physis* seria contraposto ao conceito de *tèchne*, que envolvia a Arte, Artesanato e todas as capacidades humanas de transformar a matéria com outros objetos, como casas, ferramentais e esculturas (KESSELRING, 2000, p. 155).

Com o surgimento da perspectiva científica ocidental, a Natureza passa então a ser visualizada de maneira ainda mais externa à humanidade, lida assim como um conjunto de regras, leis e padrões materiais que poderiam ser identificados pela humanidade (CHAUÍ, 2002, p. 22). A *razão humana*, conceito que permeia essa percepção, auxilia não só a criar

uma concepção na qual a humanidade é retirada da regência divina, mas também a expurgar o ser humano da Natureza (KESSELRING, 2000, p. 161-162).

A representação da natureza ao longo dos anos não permaneceu estática. Influenciada, da mesma forma que os documentários, pelos seus contextos históricos e culturais hoje é retratada através de outras ópticas que dominam, em algum nível, a produção cinematográfica ambiental.

Partindo do campo conceitual, é possível estabelecer que a natureza, enquanto matéria, não é uma realidade, mas somente uma classificação estabelecida através do pensamento (DULLEY, 2004, p. 16), ou da linguagem. Pode-se, portanto, partir do ponto que a natureza, quando posta como cenário ou temática do documentário, não é apenas uma representação da realidade, mas também do nosso próprio pensamento, evidenciando que ela é, portanto, atravessada pelas nossas percepções conceituais e epistemológicas, como é possível perceber ao longo da história.

Essas percepções, com o surgimento do cinema, perduram e continuam a influenciar a forma como a natureza era, e ainda é, representada nos filmes e outras produções audiovisuais ao redor do mundo. Ao analisar a origem do cinema documentário, por exemplo, retomando as obras de Robert Flaherty, percebemos como a natureza é uma temática constante em suas produções. *Nanook* traz não somente uma visão ecológica do que é natureza, mas também integra, em sua concepção, uma visão etnográfica (GONÇALVES, 2019, p. 544).

O primeiro documentário de Flaherty traz *Nanook* como um “bom selvagem”, visando explorar visualmente a relação da população de esquimós com a natureza. Caçadas a animais, construção de moradias com o gelo, longas peregrinações e busca constante por alimentos marcam o filme, que já abre com a frase “Uma terra inospitaleira e desconhecida. Uma imensa planície desolada, batida pelos ventos, no topo do mundo” (SERAFIM, 2012, p. 128).

Percebe-se, aqui, como a construção da natureza presente no filme usa da exotividade e do desconhecido como componentes simbólicos de sua constituição. A natureza retratada, de *Nanook*, com suas caças, lagos e animais morto, parece distante da natureza de quem assiste a produção. A natureza, assim, se constrói como algo distante, que não faz parte da vidas de outros sujeitos que não vivem igual, ou similarmente, a *Nanook*.

Longe de ser somente um documentário, o filme também traz, em suas entrelinhas, a validação de uma série de discursos vigentes nas perspectivas anglo-saxãs que dominavam a produção audiovisual. Ao trazer o personagem Nanook, Flaherty utiliza da narrativa da cultura exótica para encantar as audiências, ao mesmo tempo que pinta o Inuit através das óticas colonizadoras de “um bom selvagem”, noção que surge a partir de um pensar etnográfico Iluminista (AUFDERHEIDE, 2007, p. 30).

Esses conceitos, no entanto, não fazem parte somente do imaginário filosófico, religioso, científico ou audiovisual europeu, mas influenciam diretamente na forma como percebemos o mundo. No Brasil, com o início da colonização em 1500, outros processos de percepção da Natureza tomam forma.

Para a perspectiva européia colonizadora, o Brasil representaria não somente um espaço de conquista de território, mas também de conquista da Natureza, simbolizando o domínio da Europa, a mente e humanidade, sobre a natureza, o corpo e o selvagem, visualizando o país como um conjunto de paisagens que tinham como função a admiração pictórica do ambiente (MURARI, 2007, p. 60).

É possível observar, então, o contraponto posto entre a civilização europeia e a Natureza, culminando na própria percepção colonizadora de que o Brasil seria algo distinto da dita civilização, ao ponto das cidades brasileiras, originadas do processo colonizador, serem contrapostas à paisagem, logo, ao próprio Brasil (MURARI, 2007, p. 8).

Essa percepção, assim, perdura durante anos e atravessa nossa cultura como um todo, inclusive na forma como olhamos e representamos a Natureza no audiovisual. Considerado o primeiro filme rodado no Brasil, a história documental audiovisual do país começa no final do século XIX, marcada pela produção do filme *Entrada do porto do Rio de Janeiro com vistas da Baía de Guanabara*, em 1898, por Afonso Segretto (WELLE, 2015, p. 17).

O filme compõe uma série de primeiros filmes brasileiros que registraram a natureza brasileira de uma maneira crua e exótica, focando na percepção da paisagem como assunto do filme e exaltando o exotismo dos trópicos (WELLE, 2015, p. 18). Essa narrativa compõe uma primeira leva de produções audiovisuais que foi logo seguida por um outro modo de olhar a natureza.

Buscando a criação de um real registro brasileiro audiovisual, inicia por volta da década de 30 um movimento nacionalista-ufanista, que visa não só o registro mas também a construção de uma identidade nacional (WELLE, 2015, p. 18). Buscou-se, assim enaltecer não só nossa natureza mas as brasilidades como um todo, focado em documentar as excepcionalidades de nossa fauna e flora através de um olhar mais técnico e científico e mediado pelo Estado (RODRIGUES, 2010, p. 66).

Com a retomada da produção documental na década de 90 e a efervescência das produções voltadas à temática ambiental, temos um retomada pós-ditadura do cinema documental (RODRIGUES, 2010, p. 68), focado principalmente nas produções socioambientais que englobam uma perspectiva diferente de Natureza.

Diferente da concepção inicial na qual a Natureza era paisagem, temos um cinema agora que trata da temática ambiental de forma plural e multifacetada. Saindo do ponto de mera observação e apreciação estética, temos uma cinema que foca também nas questões sociais, econômicas e culturais que atravessam a Natureza (WELLE, 2015, p. 20), evidenciando não só a relação do ser humano com a natureza mas também a necessidade de uma ressignificação desta relação (WELLE, 2015, p. 45).

Com o avanço das tecnologias digitais, especialmente os efeitos especiais, e com a efervescência do debate político, principalmente o focado nas mudanças climáticas, vemos o fortalecimento de uma estética catastrófica dominar as produções ambientais. Com temáticas envolvendo enchentes, desastres naturais diversos e epidemias, o cinema catástrofe (PEREIRA, 2012, p. 186-187) se consolida como um gênero que traz à tona debates ambientais, ao mesmo tempo que ocupa uma fatia mercadológica focada na imersão visual e nos efeitos visuais cativantes ao espectador.

O cinema ambiental, um conceito ainda em disputa (WELLE, 2015, p. 2), assume diversas estratégias na hora de narrar sobre a natureza, que podem configurar como narrativas que visam construir uma natureza esplêndida ou misteriosa, algo comum nos primórdios do cinema ambiental, à histórias catastróficas, sustentadas pelas narrativas do choque, da destruição e da vulnerabilidade (TUCHERMAN & CAVALCANTI, 2008, p. 41)

Considerando essa sobreposição narrativa, até que ponto podemos considerar que o cinema documental engloba, somente, a narrativa documental? De que forma estas narrativas ambientais, engajadas ecologicamente ou não, contribuem com o debate sobre a exploração da natureza e os impactos socioambientais de origem antrópica? Invariavelmente é preciso reconhecer que os documentários, se não a indústria cinematográfica em si, falam mais do que as imagens: elas auxiliam a elucidar e compor o mundo através das mais diversas estratégias e representações, sendo ao mesmo tempo que um produto e reflexo de nossos tempos.

Para contar novas histórias

Em constante modificação, o campo do audiovisual está longe de sedimentar uma única forma possível de fazer cinema ou de retratar a natureza e a humanidade. Mais estudos e debates são necessários para melhor compreender não só o passado da representação da natureza, mas também o surgimento de novas narrativas no campo do cinema e do audiovisual.

Em tempos que a representação midiática está cada vez presente e forte em nossas vidas é preciso entender como as mídias, em especial o audiovisual, contem nossas percepções e histórias. Falar de audiovisual não é somente falar de lentes ou de resoluções, mas também falar de memórias e registros, de um jeito que nos permite melhor transmitir e partilhar, de um certo modo, o pensamento. As narrativas audiovisuais permitem não só o partilhamento de arquivos, mas de pontos de vista e, logo, de locais de sujeito. Partilhamos nossas histórias, nossas visões e nossas experiências em nossas produções. Os filmes não são somente feitos por nós, também são, em certa medida, sobre nós.

O audiovisual, assim, é uma forte ferramenta que possibilita novos modos de conexão e engajamento. Através dos discursos, narrativas e ideias que colocamos nesse modo de comunicação podemos fortalecer e possibilitar a concepção de um novo modo de ver a natureza. Não somente na apreciação estética ou na visão distópica, podemos construir uma natureza que não seja externa, isolada ou puramente técnica, mas que englobe, de um modo efetivo, nossas experiências enquanto seres humanos, criando assim uma nova visão que envolve as mais diversas dimensões em que percebemos a Natureza.

Agradecimentos

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela gratificante oportunidade de formação acadêmica em uma instituição pública e de qualidade. Também agradeço imensamente ao Programa de Educação Tutorial da Biologia (PET Bio), em especial à equipe de realização do documentário Caminhos de Itapeva, e ao Núcleo Audiovisual da Biologia UFRGS (NAVBio UFRGS), em especial ao professor Andreas Kindel e colegas de extensão Julia Sokolovsky e Ian Mattos, que potencializaram o florescimento e experiência do audiovisual na minha vida profissional e pessoal. Graças à todas e todos que participaram deste processo pude, enfim, contar as minhas histórias através das lentes e telas.

Referências

AUFDERHEIDE, Patricia. **Documentary film: a very short introduction**. Reino Unido: Oxford University Press, 2007. 158 p.

BRUZZO, Cristina. O documentário em sala de aula. **Ciência & Ensino**, v. 1, n. 5, p. 23-25, jun. 1998.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles, volume 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CORDEIRO, Alexander Magno et al . Revisão sistemática: uma revisão narrativa. *Revista do Colégio Brasileiro de Cirurgiões*, v. 34, n. 6, p. 428-431, dez. 2007. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-69912007000600012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 5 Nov. 2019.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2008. cap. 1, p. 17-54.

DULLEY, Richard Domingues. Noção de natureza, ambiente, meio ambiente, recursos ambientais e recursos naturais. **Agricultura em São Paulo**, v. 51, n. 2, p. 15-26, jul./dez. 2004.

FERREIRA, Thaís Arruda. **Cinema ambiental**: uma abordagem multidisciplinar. 203 p. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP. 2013.

GONÇALVES, Marco Antônio. O sorriso de Nanook e o cinema documental e etnográfico de Robert Flaherty. **Sociologia e Antropologia**. Rio de Janeiro, v.09.02: 543–575, mai.–ago., 2019.

KESSELRING, Thomas. O conceito de Natureza na história do pensamento ocidental. **Episteme/Grupo interdisciplinar em Filosofia e História das Ciências**, n. 11, p. 153-172, jul./dez. 2000.

LEÃO, Beto. **Cinema Ambiental no Brasil**: uma primeira abordagem. Goiânia: AGEPEL/ III FICA, 2001. 121 p.

MARCELLO, Fabiana de Amorim; RIPOLL, Daniela. A educação ambiental pelas lentes do cinema documentário. **Ciência & Educação**. Bauru, SP. vol. 22, n. 4, p. 1045-1062, 2016. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/152696>>. Acesso em: 5 Nov. 2019.

MURARI, Luciana. Tudo o mais é paisagem: representações da natureza na cultura brasileira. 487 p. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

NICHOLS, Bill. **Introduction to Documentary**. 1st ed. Estados Unidos: Oxford University Press, 2001. 223 p.

PEREIRA, Luiz Philipe Fassarella. Filmes-catástrofe: a natureza obtém sua vingança no cinema do século XXI. In: SERAFIM, José Francisco; SANTANA, Sérgio Ricardo Lima de (orgs). **Representações do meio ambiente, clima, cultura, cinema**. Salvador: Editora UFBA. 2012. p. 125-134

RAMOS, Fernão. A Cicatriz da Tomada. IN Ramos, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e Narratividade Ficcional Vol II**. SP, Editora Senac, 2005.

RODRIGUES, Flávia Lima. Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro. **CES Revista**. v. 24, n. 1, p. 61-73, 2010.

SERAFIM, José Francisco. A representação da natureza na obra fílmica de Robert Flaherty . In: _____; SANTANA, Sérgio Ricardo Lima de (orgs). **Representações do meio ambiente, clima, cultura, cinema**. Salvador: Editora UFBA. 2012. p. 125-134.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Introdução: Cultura audiovisual e polifonia documental. In: _____. **Documentário no Brasil : tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 7-28.

TUCHERMAN, Ieda; CAVALCANTI, Cecília C. B. Um novo gênero cinematográfico: o documentário catástrofe. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n. 35, n. 1, p. 37-43, 2008.

WELLE, Janaína. **Documentário e meio ambiente no Brasil**: uma proposta de leitura ecológizante. 151 p. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2015.

Artigo elaborada de acordo com as normas de submissão da Revista Brasileira Multidisciplinar - ReBraM (e-ISSN: 2527-2675).

Link para regras completas de submissão:
<http://revistarebram.com/index.php/revistauniara/about/submissions#onlineSubmissions>

DIRETRIZES PARA AUTORES

Os trabalhos deverão ser enquadrados em uma das seguintes modalidades:

a) Artigos originais: trabalhos inéditos de pesquisa científica com no máximo 25 páginas, incluindo figuras, tabelas, quadros, esquemas, etc.;

b) Artigos de revisão: estudo aprofundado sobre um tema específico, uma avaliação crítica e objetiva do estado da arte e a discussão necessária para o avanço do conhecimento sobre o tema. Deverão ter no máximo 35 páginas;

c) Artigos de divulgação: sínteses de conhecimentos disponíveis sobre determinado tema, mediante análise e interpretação de bibliografia pertinente, com no máximo 25 páginas;

d) Comunicações breves: resultados preliminares de pesquisa, com no máximo 15 páginas, incluindo figuras, tabelas e referências;

e) Resenhas ou análise crítica de livros: máximo 5 páginas;

f) O texto está escrito em português, inglês ou espanhol. (Em qualquer desses casos deve conter um resumo e palavras-chave em português e em inglês).

PREPARAÇÃO DOS MANUSCRITOS

As submissões dos manuscritos deverão atender aos seguintes critérios:

a) Os textos deverão ser digitados em Word, com espaçamento 1,5, fonte Times New Roman, tamanho 12;

b) Título do manuscrito e autores (nome completo por extenso e filiação acadêmica). Indicar o autor para correspondência e o endereço eletrônico de todos os autores;

c) Os resumos deverão ser redigidos em português e em inglês, cada um deles em um único parágrafo (com no máximo 250 palavras com espaçamento simples entre linhas), de modo claro e conciso, contendo: objetivo, procedimentos metodológicos, resultados e conclusões, acompanhados de até 5 palavras-chave, também redigidas em português e em inglês. O título em inglês deverá ser inserido acima do abstract.

d) Quadros, figuras e tabelas (incluindo gráficos, esquemas, etc.) deverão utilizar o mesmo padrão de letra do texto, ser numerados sequencialmente, em algarismos arábicos, com a respectiva legenda, bem como ser referenciados no corpo do texto. Deverão ser encaminhados no próprio texto, na localização em que se pretende que apareçam na publicação (imagens em arquivos formato jpg e/ou tif, com resolução de 300 dpi).

f) Os artigos referentes a pesquisas envolvendo seres humanos e animais deverão ser acompanhados de uma cópia do parecer emitido por um Comitê de Ética em Pesquisa aprovando o desenvolvimento da pesquisa;

g) Os manuscritos deverão conter, de modo geral: introdução, metodologia, resultados e discussão, conclusão, agradecimentos e referências. Recomendase evitar a subdivisão do texto em um grande número de subtítulos ou itens.

h) As referências deverão ser indicadas no texto pelo sistema autor-data, e elaboradas de acordo com as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), conforme formatos descritos a seguir:

1) LIVRO

SOBRENOME, Nome. Título em destaque: subtítulo. Edição. Cidade: Editora, ano. Número de volumes ou páginas. (Série). Edição do livro: - se for em português colocar: 2. ed. - se for em inglês colocar: 2nd ed.

2) CAPÍTULO DE LIVRO

Autor do capítulo diferente do responsável pelo livro todo: AUTOR DO CAPÍTULO. Título do capítulo. In: AUTOR DO LIVRO. Título do livro em destaque. Edição. Cidade: Editora, ano. volume, capítulo, página inicial-final da parte. Único autor para o livro todo.

AUTOR DO CAPÍTULO. Título do capítulo. In: _____. Título do livro em destaque. Edição. Cidade: Editora, ano. volume, capítulo, página inicial-final da parte. 3) ARTIGO DE PERIÓDICO SOBRENOME, Nome. Título do artigo. Título do periódico em destaque, v., n., p. inicial-final, mês abreviado no idioma de origem. ano de publicação.

3) ARTIGO DE PERIÓDICO

SOBRENOME, Nome. Título do artigo. Título do periódico em destaque, v., n., p. inicial-final, mês abreviado no idioma de origem. ano de publicação.

4) ARTIGO DE JORNAL

AUTOR do artigo. Título do artigo. Título do jornal em destaque, cidade de publicação, dia, mês abreviado. Ano. Número ou Título do Caderno, Seção ou Suplemento, p. seguido dos números da página inicial e final, separados entre si por hífen.

5) DISSERTAÇÃO, TESE E MONOGRAFIA

SOBRENOME, Nome do autor. Título em destaque: subtítulo. Ano de publicação. Número de volumes ou folhas. Categoria (Curso) – Instituição, Cidade da defesa, ano da defesa.

6) EVENTO CIENTÍFICO – CONSIDERADO NO TODO

TÍTULO DO EVENTO, número., ano, cidade de realização. Título da publicação em destaque. Cidade de publicação: Editora, data. Páginas ou volumes.

7) EVENTO CIENTÍFICO – CONSIDERADO EM PARTE

(Trabalhos apresentados e publicados) AUTOR DO TRABALHO. Título do trabalho: subtítulo. In: NOME DO EVENTO, em número, ano, cidade de realização. Título da publicação em destaque. Cidade de publicação. Título do documento (Anais, proceedings, etc. em destaque), local: Editora, ano. Página inicial-final do trabalho.

8) NORMA TÉCNICA

NOME DA ENTIDADE RESPONSÁVEL. Título da norma em destaque: subtítulo. Cidade de publicação, ano. Número de páginas.

9) Documento eletrônico Acrescentar: Disponível em: . Acesso em: dia mês abreviado. Ano.

Os manuscritos que não estiverem de acordo com as Normas de Publicação serão devolvidos aos autores.