

## Audiovisual, ciência e meio ambiente: a persistência da expedição<sup>1</sup>

Denise TAVARES<sup>2</sup>

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

### Resumo

Este artigo discute a relação do audiovisual, ciência e meio ambiente a partir do documentário de expedição. A proposta é recuperar a gênese e a realização destes filmes, considerando o percurso de um gênero que se consolidou alinhavado por inquietações como o esforço individual, a valorização do desconhecido e a reverência à natureza. Em seguida, destacamos os filmes *No rio das Amazonas* (1995), de Ricardo Dias e *Expedição Viva Marajó* (2012), de Regina Jeha, buscando investigar as singularidades destas obras que deslocam, relativamente, os princípios do gênero, ao atravessarem seus projetos por relações afetivas e demandas políticas em relação ao meio ambiente. Neste sentido, podem apontar, a nosso ver, uma outra trilha a ser percorrida, considerando o papel que o audiovisual pode cumprir na política de popularização da ciência e divulgação científica.

**Palavras-chave:** ciência, audiovisual, documentário de expedição, meio ambiente; popularização da ciência.

### Introdução

O ideário científico - tão acionado hoje em função de um cotidiano altamente atravessado pela técnica e pela ciência -, desde a segunda metade do século XX já era observado em suas ambigüidades e contradições, especialmente quando vinculado às relações do homem com a natureza. Nesta trilha, uma das críticas mais contundentes demanda do período das guerras de libertação colonial, quando se expôs, de forma irrefutável, uma política cujos rastros incluem, entre outras violências, o discurso referendado pela ciência, de uma invasão justificada, tantas vezes, pelo papel salvador de um mundo civilizado que traria selvagens para o universo do progresso, da técnica e da higiene. Tal diagnóstico, é verdade, deve ser observado como um processo que reverenciou, inicialmente, a literatura de viagem e o papel desbravador de escritores e cientistas na descoberta de uma natureza idílica, também apontada como resposta aos males da civilização. Por outro lado, esta mesma literatura e, depois, o cinema, também não deixou de aninhar, com mais ou menos intensidade, a incompreensão diante de uma cultura que não era a sua e diversas manifestações de racismo.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Ciência, Meio Ambiente e Sociedade do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF) e Coordenadora e professora da Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano, da mesma universidade. Jornalista, Mestre em Multimídias (Unicamp) e Doutora em Integração Latino-americana (USP). Email: denisetavares51@gmail.com.

É este o território, portanto, de busca dos paraísos habitados por bons e maus selvagens – uma avaliação que dependia da relação dócil ou não ao invasor – no qual se consolidou este gênero profícuo do início do cinema, ou seja, o filme de viagem. “Suas origens remontam ao século XIX, quando as palestras ilustradas com projeções de lanterna mágica passaram a atrair uma elite letrada desejosa de ampliar seus conhecimentos sobre localidades desconhecidas e culturas exóticas” (DA-RIN, 2004, p. 40). Eram filmes comercializados como partes avulsas e abertos a edições, o que permitia a inclusão de propagandas ou promoções e/ou, até mesmo, breves esquetes humorísticos. Mas o modelo acabou perdendo força e o filme de viagem só retornou nos anos 1910/1920, sendo que, desta vez, apresentava-se como longas-metragens de um gênero que “se cristalizou em um modo de representação excessivamente focado no explorador, como elemento pivô de uma montagem descritiva de aspectos isolados da expedição” (idem *n.a.*, p. 43).

Em outras palavras, trata-se de um cinema acionado pelas políticas imperiais que continuaram vigentes no início do século XX, como já citamos, e que foi assumido por cineastas como Ernest Shoedsack e Merian Cooper, cujo primeiro drama sobre a natureza foi *Grass: Batalha de uma nação para a vida*, de 1925. Logo depois, Shoedsack participa como câmera-man de uma expedição às Ilhas Galápagos, liderada pelo explorador William Beebe. Depois, volta à parceria com Cooper e juntos realizam o filme mais célebre da dupla: *Chang: um drama do Wilderness*, filmado nas selvas do Sião (atual Tailândia). A narrativa é centrada em uma família ameaçada por tigres e leopardos devoradores de homens, sendo que a “estrela” do filme era um bebê-elefante do bebê<sup>3</sup>. A obra, apesar de apresentada como uma epopeia da selva asiática, não é um filme de aventuras e sim “uma espécie de poema panteísta, feito de imagens exuberantes, de curso impetuoso, que não conta (Kru e sua família enfrentam a natureza, mas são menos apresentados do que a própria natureza), mas a exalta”. (GAUTHIER, 2011, p.56).

Schoedsak continuaria participando de expedições e fazendo filmes, agora tendo como parceira apenas a sua esposa, a roteirista Ruth Rose, com quem fez *Rango* (1931), filmado na selva da Sumatra, sobre um orangotango, que era um animal de estimação e que se sacrifica para salvar um menino de um tigre assassino. Outros filmes, no entanto, eram oriundos de exploradores motivados, inicialmente, muito mais pela caça do que pela ideia da filmagem. Frank Howard Buck é um destes pois seu vínculo com a selva começou pela caçada, na perspectiva de colecionar animais selvagens. Antes, inclusive, de investir no que

---

<sup>3</sup> Um dos problemas graves que a expedição enfrentou foi a debandada de uma manada de elefantes que quase mata Shoedsack e seu cinegrafista.

chamava de filmes de aventura, escreveu “Me tragam de volta vivo”<sup>4</sup>, que fez enorme sucesso e o tornou muito popular, além de ser adaptado para o cinema em 1932, com Buck fazendo o papel dele mesmo e também sendo o narrador da obra. Nascido nos Estados Unidos, fumante inveterado, Buck produziu, dirigiu e/ou participou de diversos outros filmes muito populares nos anos 1930 e 1940. Entre eles, *Carga Selvagem* (1934), *Presa e Garra* (1935), *Cavalgada na Selva* (1941), *Caninos do Tigre* (1943) e *Os Gritos da África* (1949). Quase todos estão preservados e ainda acessíveis em DVDs, algo não muito comum da filmografia da época.

Enfim, estes e boa parte destes filmes realizados sob a égide da aventura, da expedição, foram desenvolvidos considerando-se que as jornadas de europeus e norte-americanos, aos continentes inexplorados, com destaque à África, proporcionava experiências atraentes para os primeiros cineastas exploradores, como León Piorier, que participou de várias expedições sendo a mais famosa que fez ao Saara que resultou no filme *O cruzeiro negro*, de 1925. O filme, como tantos outros, também glorificava o exotismo da terra inóspida, em um olhar que, talvez, tenha a melhor síntese no título *O Continente misterioso*, de Paul Castelnau, realizado em 1924. Este cineasta, aliás, não tinha qualquer problema em misturar em suas obras, encenações, trucagens e filmagens diretas. No entanto, é importante lembrar que mesmo assumindo a missão de propagandar os impérios, diversos cineastas realizaram pequenos filmes sobre a cultura local, que registraram ritos religiosos, repertórios amorosos, a influência dos muçulmanos na África, o cotidiano oprimido das mulheres etc. Só que não conseguiam a ótica do colonizador, o que significou, muitas vezes, assim como nas primeiras películas do final do século XIX, inclusão de comentários jocosos e definições preconceituosas, destacadamente a referência a “os selvagens”. (GAUTHIER, 2011). Trata-se, portanto, de documentários de expedição pautados pela construção de uma representação mitológica do meio ambiente. Uma perspectiva que só vai ganhar uma nova referência com *Nanook do Norte* (1920-22), como veremos em seguida.

### **Uma nova referência e a perspectiva antropológica**

*Nanook do Norte*, filme de Robert Flaherty, é resultado de mais de dez anos de contato do explorador e cineasta com os Inuik, povo que habitava a região da Baía de Hudson, no norte do Canadá. Neste período, Flaherty fez três expedições ao local sendo

---

<sup>4</sup> Tradução livre de *Bring 'Em Back Alive*.

que, apenas na terceira, após um curso básico de fotografia nos EUA, conseguiu registrar amplamente os hábitos cotidianos dos esquimós. Este material foi utilizado para fazer a primeira versão do filme que acabou destruído circunstancialmente, por conta de um incêndio provocado por um cigarro. Assim, só em 1920 conseguiu concluir a nova edição que foi distribuída pela Pathé francesa, a partir de junho de 1922. (DA-RIN, 2011).

Há grandes diferenças de *Nanook* em relação a outros filmes de expedição, o que não impediu, como vimos, a co-existência dos dois modelos. De todo modo, com o documentário de Flaherty, o documentário ganhar uma outra construção narrativa, sem o relato em primeira pessoa e estruturado na vida da comunidade. Além disso, a câmera é francamente observadora, preocupada com os aspectos educativos do filme, a ponto de investir em encenações que evocam atividades culturais já relativamente abandonadas pelos esquimós. Outra característica fundamental de *Nanook* é o quanto este incorpora as estratégias narrativas da ficção, oriundas da montagem já pautada agora já pela percepção de que o espaço-tempo é manipulável e que o espectador se identifica com o filme a partir das possibilidades de acompanhar uma trajetória de vida que, apesar de tão distante, não deixa de ter pontes com a sua própria história. É por isso que os desafios enfrentados pelo esquimó Nanook e sua família, naquele território inóspito, desconhecido, tornam-se, interessantemente próximos: as relações afetivas transbordam, em um processo de empatia, tão caro à apreensão e/ou compreensão do conhecimento.

*Nanook do Norte* também tem a capacidade de extrair do meio ambiente os recursos fundamentais que acionam o drama narrativo, mantendo, no horizonte, sempre, o objetivo de registro da memória, nem que para tanto se valha de táticas não afinadas às premissas do documental. O exemplo mais citado neste sentido é a troca da verdadeira mulher de Nanook por outra que o cineasta considerou mais adequada ao papel. Por outro lado, Flaherty nunca usou atores neste ou em seus outros filmes, optando, sempre, por pessoas da comunidade que filmava. “O essencial para ele não era a real identidade de alguém, mas a sua função no filme, associada a um desempenho que infundisse credibilidade” (DA-RIN, 2011, p.52). Todas estas características serão bem observadas no território do documentário, mesmo que não imediatamente. Um dos que mais as levaram em consideração foi John Grierson, escocês considerado o principal organizador da escola documentária inglesa, conhecida hoje como “clássica”, é que moldou o percurso do documentário, praticamente sozinha, até os anos 1960. Mas, antes disso, e em paralelo ao documentário de expedição, um outro tipo de filme se desenvolvia, desenhado pela consolidação da Antropologia impulsionada em

meados do século XIX que se norteou por impulsos muitos similares aos dos cineastas que partiram em direção às selvas. Mas, como reconhece Freire (2005), enquanto o cinema se preocupava em registrar a aventura do homem no ambiente desconhecido, a Antropologia, quase sempre, acionava os registros fílmicos, muitas vezes apenas para ilustrar suas exposições pautadas pela busca do rigor científico.

De todo modo, não se pode ignorar que o cinema etnográfico também está interrelacionado ao colonialismo, o que contribuiu, por exemplo, para um investimento significativo e sistemático de registros do modo de vida de culturas nativas, para que pudessem ser comparadas com as européias (BRIGARD, 1995). Foram movimentos que acabaram por consolidar tanto a câmera fotográfica como a de cinema como um instrumento bastante presente no exercício antropológico. A Antropologia, assim, passava a levantar e sistematizar culturas e modos de vida que diferiam do chamado mundo civilizado. No entanto, seu olhar distanciava-se do romantismo e heroísmo que marcavam os cineastas aventureiros, comungando com estes, apenas, a curiosidade e um certo espanto diante do “outro” estranho. Além disso, há uma outra produção que apesar de apresentar cenas cotidianas e rituais, ou seja, situações comuns ao filme etnográfico, não pode ser reconhecida enquanto tal pois constitui-se de abordagem frágil, sem profunda convivência com os povos e sem um comportamento distanciado, como a nova disciplina estabelecia (SCHAEFFER, 1999).

Estes percursos paralelos, no entanto, explicam um desvio objetivo que contribui para o declínio dos filmes de expedição iniciados, também, sob a égide do deslumbramento diante da natureza intocada. Ou seja, mais importante do que os relatos sobre os locais, passaram a atrair mais público, os filmes que colocavam em primeiro plano a vida dos nativos, tratados não mais como curiosidades exóticas, mas sim ridicularizados justamente por serem “exóticos”. Tal perspectiva, segundo Piedade (2007), ganha fôlego a partir dos anos 1950, contribuindo para a formação de um novo gênero, o filme “exploitation”, cuja característica central é a exploração do bizarro. No pós-guerra, portanto, o cinema documentário vigente se partilhava em várias trilhas sob a hegemonia do documentário clássico empreendido pela escola inglesa liderada por Grierson, como já citamos, cujo horizonte era moldado pela premissa de educação das massas: “Grierson acreditava que, na sociedade moderna, o coração e a mente do cidadão comum não estavam mais disponíveis para a educação tradicional e estavam sendo conquistados pelos meios de comunicação de massa – jornal, rádio, cinema e propaganda” (DA-RIN, 2011, p. 68).

A volta, portanto, das câmeras focando a natureza e seus habitantes distantes, precisou, assim, de um novo movimento. Foi preciso compreender, de um lado, a importância da preservação ambiental para a sobrevivência da espécie humana. Uma situação que tem recuperado a ideia de expedição, quase sempre invertendo o posicionamento político de seus predecessores: desta vez, a ideia de preservação, de respeito à cultura do outro, de consolidação da memória problematizando as antigas expedições, parecem ser os eixos norteadores dos projetos. Não à toa, uma das propostas pioneira, na televisão, sobre ecologia, é o programa intitulado “Expedições”, criado pela jornalista Paula Saldanha, em 1995 e exibido hoje pela TV Brasil, agora tendo na produção o filho da jornalista, Lucas Saldanha, e três novos apresentadores. O formato também mudou, distanciando-se do documentário clássico e investindo numa linguagem mais próxima do relato de viagem, recuperando, novamente, o espírito aventureiro que marcou o documentário de expedição do início do século XX, mas com um posicionamento crítico, como já colocado. Tal mudança também ocorreu nos documentários que destacamos aqui, no propósito de problematizar duas grandes matrizes que, a nosso ver, norteiam a produção atual: o engajamento político atravessado pela subjetividade do produtor/diretor do documentário e os projetos pessoais pautados pela admiração de jornadas especiais, realizadas por pessoas especiais.

### **Algumas matrizes do documentário de expedição atual**

Qualquer tentativa hoje, de uma cartografia do documentário de expedição, esbarraria, com certeza, tanto na abundância da produção quanto em sua diversidade. Portanto, a pauta inicial de qualquer proposta de discussão do tema deve ser marcada pela despreensão em relação ao propósito de esgotar um mapeamento deste território ainda em construção. Isto porque há, tanto no documentário como no movimento que chamaremos aqui, genericamente, de ecológico, debates intensos que explicitam, em especial, a diversidade da abordagem, entre outros pontos. Dito isto, é preciso também, reconhecer alguns marcos e congruências do cinema de expedição atual, de modo que se consiga delinear alguns contornos necessários à ideia de discussão desta relação tão necessária, como reconhecemos aqui, entre o audiovisual, ciência e meio ambiente. Neste sentido, até como reverência a um dos maiores cientistas brasileiros - Paulo Vanzolini -, uma primeira referência marcante do documentário de expedição contemporâneo é *No rio das Amazonas*, de 1995, realizado por Ricardo Dias. O filme pode ser visto como um destes projetos que

exploram, em termos narrativo, estilístico e estético, uma das trilhas que, a nosso ver, confirmam uma outra percepção desta articulação entre um cientista, um território ainda a ser explorado, e uma proposta de expedição delineada por uma equipe enxuta e o respeito às populações locais.

Realizado no período de 16 de março a 20 de abril de 1993, o filme investe em uma narrativa conduzida por Paulo Vanzolini, zoólogo que dedicou parte da sua vida de cientista às explorações na Floresta Amazônica. Tais viagens e pesquisas o levou a criar, nos anos 1970, a Teoria dos Refúgios Florestais, que explica a imensa biodiversidade da região. Conhecido, também, por sua faceta de compositor, onde se destaca o samba *Ronda*, Vanzolini, no documentário de Dias, atua em sintonia à câmera nunca invasiva do diretor, em uma jornada que explora a fauna, a flora e também o cotidiano dos habitantes da região por onde o barco passa. Vale lembrar que Ricardo Dias, além de cineasta, é biólogo, sendo, portanto, um companheiro de viagem com posições claras quanto ao que pretende realizar, além desta não ser a primeira parceria entre ele e Vanzolini. “O projeto nasceu de um longo relacionamento com Paulo Vanzolini, que conheço desde menino. Ele conhecia meu pai, havia uma amizade familiar. Depois ele foi meu professor na Universidade, e quando eu trabalhei no *Globo Ciência*, em 1986, fizemos vários programas juntos” (Dias in NAGIB, 2002, p. 172).

Esta relação entre o cineasta e Vanzolini, na verdade, já havia rendido o curta-metragem, bastante premiado, *Os calangos do Boaiçu*, de 1992, que mostra os encontros de Vanzolini com bichos e pessoas de Santa Maria do Boaiçu, no médio Rio Branco. O curta não foi planejado e acabou acontecendo por circunstâncias que o cineasta também credita aos laços que mantém com Vanzolini. Já para fazer *No Rio das Amazonas*, Ricardo Dias primeiro leu os dois diários do zoólogo, escritos nas viagens que este fez ao rio Negro, em 1964 e ao rio Madeira, em 1976. Segundo o cineasta, como Vanzolini conhecia muito bem as obras de vários viajantes, como Louis Agassiz, Wallace, Martius e outros, ele também achou importante ler estes livros, o que direcionou o projeto do filme. Por isso mesmo, ele acredita que a escolha de Vanzolini era óbvia, na medida que não só lhe dava segurança, como garantia credibilidade ao longa, pois no documentário fica evidente o quanto o zoólogo conhece bem a região. (NAGIB, 2002 )

Premiado em Gramado em 1995, *No rio das Amazonas* é, portanto, uma jornada fluvial que vai de Belém a Manaus, guiada por um dos maiores zoólogos do mundo e capaz de revelar facetas quase invisíveis do Brasil. E, ao contrário de muitos documentários

atuais, há apenas duas entrevistas com habitantes da região. Aliás, mais do que entrevistas, elas são longas conversas, feitas à moda da “prosa solta”, sem o caráter inquiridor tão presente no jornalismo. Esta é, sem dúvida, uma das diferenças do documentário cinematográfico e as produções audiovisuais marcadas pela narrativa e estilística jornalística. Mesmo quando há evidências da encenação, como ocorre em vários momentos de *Expedição Viva Marajó*<sup>5</sup>, de Regina Jeha, realizado em 2012, a relação entre a câmera e o entrevistado, reforça o ar de depoimento, garantindo um primeiro plano digno, sem caricaturas, do personagem social em cena. Esta postura, dilui o clima de estranhamento entre os dois mundos, permitindo uma aproximação bastante afetiva – sem traço de subalternidade ou uma falsa reverência.

Outra questão relevante destas novas jornadas ao universo desconhecido é a utilização dos chamados “tempos mortos”. No filme de Jehá, as primeiras imagens na tela exploram as danças que o grande volume de água constrói, provocando uma sensação de imersão nos redemoinhos e curvas que a câmera acompanha. São imagens quase míticas, muito distantes do cotidiano das populações urbanas, o que acentua o efeito de suspensão do cotidiano, em especial porque o áudio narra uma das lendas da região marajoara, acionando uma voz feminina e mansa que logo vamos descobrir ser de Zeneida de Araújo, uma pajé solitária que se posiciona valorizando a cultura e o lugar a que pertence. A diretora não se opõe ou cria conflito com esta posição. Ao contrário, adere ao discurso da Pajé, encaminhando a câmera para a busca dos detalhes, acionando, quase sempre em primeiríssimo plano, a arte da cerâmica marajoara, o que acentua um mergulho mais sensível ao percurso do filme. Por outro lado, não se pode deixar de apontar que é, em função da tradição documentária televisiva, uma opção de risco, já que este é um enquadramento muito próximo dos projetos educativos e/ou turísticos, que tendem a construir uma narração que mantém o outro e seu mundo em uma espécie de vitrine para ser observada à distância.

No entanto, a continuidade garante a estratégia de proximidade que *Expedição Viva Marajó* adota: na sequência ao encantamento, estabelece-se uma nova cumplicidade, desta vez com Nelson Oliveira, que em fala mansa, suave, mas carregada de desalento, confessa uma vida dura, de desemprego, sem perspectiva de mudanças. “Não temos futuro”, ele diz.

---

<sup>5</sup> O documentário integra o *Programa Viva Marajó*, que apóia o Arquipélago do Marajó como Reserva da Biosfera junto à Unesco, e convidou a cineasta para realizar o filme. Esta região, como o *doc* informa ao final, consiste de uma área de 104 mil Km<sup>2</sup>, que é maior do que oito estados brasileiros e tem uma população de 500 mil habitantes. De acordo com o filme, se a Ilha fosse um país, ocuparia a 130ª posição em nível de pobreza, numa lista de 183 países.



Sua comunidade é “Breves” e ali todas as falas convergem a um diagnóstico de desesperança, iniciado há uns cinco anos, quando o trabalho acabou, levando fome e miséria ao local. Não há, no entanto, qualquer explicação no filme sobre esta situação. A câmera apenas passeia pelas ruas e portos, enquadrando várias citações religiosas – “Deus seja louvado”; “Deus é fiel”, etc – e também pessoas que perambulam e cachorros que andam em grandes grupos, parecendo observar, com distância crítica, a câmera que os emoldura.

E a expedição segue, aportando nas comunidades ribeirinhas, construindo uma crônica ligeira mas bastante afetiva, não se preocupando em equilibrar as participações dos personagens sociais que encontra. Tanto que se larga sem pressa quando encontra a sorridente Jucinete Barbosa, em São Miguel, primeira comunidade fechada do Rio Parijós. Ela conta que mora ali há 33 anos, tem 14 filhos e sua vida é cuidar da natureza. Demonstra o que diz na mais longa sequência do filme, mostrando árvores, seus frutos, e um cotidiano cuja premissa é consumir o que planta, sem uma ansiedade para descobrir o que pode existir além disso. Sua fala, deste modo, constitui-se em um delicado libelo em prol de um modo de vida que contrasta com a aparente dureza de um ciclo que abriga, por exemplo, 50 dias para amadurecer uma fruta – o que parece uma eternidade ao cronômetro desenfreado da vida na cidade.

A partir desta sequência Expedição Viva Marajó irá seguir por outras comunidades acentuando, quase sempre, uma postura que valoriza os benefícios de se viver ali. As críticas são cada vez mais diluídas – há uma ou outra posição indicando a necessidade de se investir no saneamento básico, por exemplo – e a opção pela luz clara e os travellings rápidos se impõe. No entanto, o documentário ainda abre um espaço para uma sequência bem politizada, revelando seu compromisso com a causa ecológica, quando chega à Ilha de Camaleões e na Ilha de Mexiana. Na primeira, Luiz de Souza conta o que é viver em uma área de preservação e fala do seu orgulho de participar de um projeto que reverteu a extinção de tartarugas. Antes, um dos predadores, agora ele reconhece que seu novo papel deu sentido à sua vida: “Era raro ver tartarugas por aqui. Hoje, são 55 mil crias por ano”, diz. Já em Mexiana, Evaldo Santos demonstra a importância do projeto Pirarucu, responsável pela preservação deste e outros peixes, que também já tinham entrado em processo de extinção. Finalmente, o documentário ainda mostra a produção de um queijo típico da ilha e, claro, chega ao búfalo, a marca identitária que corre risco de extinção, bem

como a antiga procissão em homenagem a Nossa Senhora do Carmo, protetora da Ilha, que apenas Manuel Macedo – o Tomador, diz preservar.

### **Considerações finais**

A ideia de territórios esquecidos coadunada ao ideário que corporifica a luta em defesa do meio-ambiente tem atraído - não pouco - documentaristas, cujo propósito é realizar projetos que chamamos aqui, um tanto genericamente, de "cinema de expedição". Trata-se de um espectro amplo, espaço para múltiplas estratégias narrativas que carregam as marcas da jornada documentária de mais de um século, em cuja gênese se localiza, também, filmes realizados a partir de expedições. Mas se lá, no início do cinema, tais filmes explicitavam a política colonial e a perplexidade preconceituosa, embaralhada pelo racismo e pelo deslumbramento diante de uma natureza exuberante, cá, a jornada crítica e a afetividade parecem ter sido capazes de trazer à tona outras propostas. O resultado deste deslocamento é a produção de filmes construídos, quase sempre, na perspectiva de uma certa militância, que procura se distanciar, estética, estilística e eticamente, da narrativa jornalística, na medida que mobilizam, como questões centrais, vivências e descobertas que não se prendem aos discursos da objetividade ou ao não-envolvimento com as situações colocadas.

Destes princípios resultam obras que, mesmo algumas vezes não tendo grandes pretensões de experimentações formais e/ou ousadias políticas, colocam questões que, a nosso ver, merecem ser discutidas. Entre estas, destacamos a opção por ritmos narrativos que permitem a percepção da integridade dos locais, em um percurso que, muitas vezes, embaralha a distinção entre narrador e autor, ao mesmo tempo que procura dar maior nitidez aos "personagens sociais" do mundo histórico que focam. Neste sentido, tratam a relação com a ciência a partir de um atravessamento marcado pela subjetividade, equacionando a difícil relação de um poder de autoridade da própria ciência, que foi reforçado ao longo do século XX e que segue hoje, ainda, em que pese tantas críticas e/ou crise do paradigma científico como nos aponta Boaventura Santos (2010). Para o autor, tal crise é gerada por diversos avanços, inclusive o da própria ciência, o que se reflete em uma mudança significativa no interesse de muitos cientistas que passam, agora, a incorporar reflexões que antes integravam, exclusivamente, o território das ciências sociais. O que, para nós, também permite um movimento contrário, ou seja, as chamadas ciências humanas também percebem a importância de um diálogo mais intenso com as outras ciências, permitindo, de certo modo, uma retomada da valorização do conhecimento integrado.

Neste cenário, também avulta as diversas divisões e debates dos que aderem às lutas ambientais. Tão marcadas pelos embates políticos do século XX e XXI, as novas correntes dividem-se (ou, às vezes, conseguem se somar), em diversos conceitos. Por exemplo, “Ecologia Social” – definição gestada pelo geógrafo anarquista Elisée Reclus lá no final do século XIX e reapropriada pelo filósofo Murray Bookchin nos anos 1960 e também assumida, em nova releitura, por Leonardo Boff, no Brasil, entre outros -, cujo eixo é a convicção de que os problemas ecológicos atuais têm sua raiz nos problemas sociais o que implica, evidente, em um diagnóstico que reúne a degradação ambiental à desigualdade social provocada pelo capitalismo voraz. Ou, também, a chamada “Ecologia Profunda”, termo cunhado nos anos 1970 que defende um preservacionismo extremo por parte do ser humano, ou seja, em outras palavras, este deve utilizar a natureza só para sua sobrevivência, implicando tal esforço em evidente mudança drástica do atual sistema político hegemônico. Em resumo, finalmente parece haver hoje uma percepção mais madura da ciência pelo espectro político da esquerda, em especial por este viés ambiental.

Uma evidência desta situação está no percurso da história recente da América Latina, um "continente" com desafios e problemas comuns mas que nos anos 1960 localizava majoritariamente na cultura, arte e comportamento da população dos países integrantes desta "geografia", as trilhas de atuação política para consolidação da identidade. Assim, mesmo resguardando características nacionais específicas, intelectuais e artistas envolvidos e promotores desta *latinidade*, estruturaram suas reflexões, debates e projetos, pautados, em especial, por um movimento que buscava costurar passado e presente delineados por valorizações e resgates das áreas citadas. Ciência e tecnologia, portanto, eram praticamente ignoradas nesta composição de traços identitários e essenciais às novas sociedades a que se aspirava. E o cinema fez parte desta concepção latino-americana deixando, à margem, algumas iniciativas que tentavam, de algum modo, não desprezar um campo que hoje - século XXI e pós-ditaduras e projetos neoliberais -, avulta como um dos veios essenciais para projetos de soberania e independência do nosso "continente".

Isto é, após a extinção da quase totalidade dos regimes autoritários da América Latina, ao final dos anos 1980, juntamente com a conquista dos governos por candidatos comprometidos com a melhoria das condições sociais, políticas, econômicas e culturais desta população, criou-se um ambiente político propício ao fomento da produção audiovisual latino-americana que, no período das ditaduras, caminhou de forma desarticulada. Some-se a este cenário todas as facilidades de realização audiovisual

proporcionada pelo desenvolvimento tecnológico do digital, que popularizou o acesso às câmeras e edição, e o resultado, como é facilmente constatável, é a convivência cotidiana com o mundo das imagens, corroborando seu papel enquanto ferramenta de disseminação de práticas sociais, culturais e políticas da população, o que permite pensá-lo como uma das formas mais eficazes no sentido da consolidação das políticas públicas. Incluindo a popularização da ciência e a divulgação científica.

Enfim, para nós, este cruzamento entre audiovisual e ciência, atravessado pela questão ambiental, tem balizado o investimento nos projetos de documentário de expedição. Assim, como já dito, é grande o número de filmes que estruturam suas narrativas revisitando este gênero, flexibilizando-o, inclusive, a partir da perspectiva central que movimenta a produção. Vale, portanto, obras como *Margaret Mee e a flor da lua*, de 2013, filme de Malu de Martino. Seu mote não foi exatamente a ciência ou a questão ambiental, mas sim o encantamento com esta desenhista botânica inglesa, que viveu no Brasil e deixou uma obra impressionante e com seguidores. No entanto, a realização do documentário, acionado pelo debate contemporâneo, incluiu uma incursão da cineasta às águas do Amazonas em que revisitou o feito de Margaret Mee, vivendo a mesma expectativa no sentido dele acontecer ou não. Isto porque a flor da lua só abre por uma noite em uma determinada época do ano. O acontecimento raro dialoga, assim, com o espírito aventureiro do cinema de expedição dos primórdios. Mas, desta vez, a espetacularização não ocorre: o que temos na tela é uma cumplicidade intimista, mobilizadora dos nossos sentidos. E se é possível incorporar a crítica que estes filmes ainda focam nas ações individuais, em vez das coletivas e de propostas de mudanças estruturais, não se pode negar que na aridez destes tempos eles simbolizam um veio importante na tão necessária e urgente necessidade de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005).

## REFERÊNCIAS

- AB'SABER, Aziz Nacib. **Amazônia: do discurso à práxis**. São Paulo: Edusp, 1996.
- ANDERSON, Anthony et al. **O destino da floresta – reservas extrativistas e desenvolvimento sustentável na Amazônia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador". In **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultura, 1983.
- BRIGARD, Emilie de. The History of ethnographic film, in: Paul Hockings (Ed.), **Principles of Visual Anthropology**. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1995.
- Boff, Leonardo. **Do iceberg à arca de Noé**. Rio de Janeiro: Garamond, 2002.

- CARVALHO, Marcos Bernardino. **O que é natureza**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DIEGUES, A. C. S. **O Mito moderno da natureza intocada**. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.
- FREIRE, Marcius. *Fronteiras Imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro*, In: Revista FAMECOS, “Mídia, cultura e tecnologia”, n. 28, dezembro de 2005, pp. 107-114.
- \_\_\_\_\_. **Documentário - Ética, Estética e Formas de Representação**. São Paulo: Annablume, 2012.
- FURLAN, Sueli Angelo & João NUCCI. **Conservação de florestas tropicais: caminhos da recuperação**. São Paulo: Atual, 1998.
- GAUTHIER, Guy. **O Documentário – Um outro cinema**. Campinas/SP: Papyrus, 2011.
- LAGO, Antonio e PÁDUA, José Augusto. **O que é Ecologia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- LEON, Bienvenido. **El documentário de divulgación científica**. Paidós Iberica, 1999.
- NAGIB, Lucia. **O Cinema da Retomada: o depoimento de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NEULS, Gisele; GIRARDI, Ilza M. T.; LOOSE, Eloisa B. “Jornalismo ambiental e científico na construção da cidadania”. In VICTOR, Cilene, CALDAS, Graça e BORTOLIERO, Simone (orgs). **Jornalismo Científico e Desenvolvimento Sustentável**. São Paulo: All Print Editora, 2009.
- PIEIDADE, Lúcio De Franciscis dos Reis. *É tudo verdade? A exploração no documentário e o documentário de exploração*. Tese de Doutorado desenvolvida no Instituto de Artes, Universidade de Campinas (UNICAMP), orientada pelo Prof. Dr. Marcius Freire Campinas, SP, 2007. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000417804>.
- PORTO-GONÇALVES, C. W. **O Desafio Ambiental: os porquês da desordem mundial**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- RAMOS, Fernão. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SANTOS, Boaventura. **Um discurso sobre as ciências**. 7ª edição. São Paulo: Cortez, 2010.
- SCHAEFER, Eric. **Bold! Daring! Shocking! True! A history of exploitation films, 1919 – 1959**. Duke University Press, 1999.
- TORCHIA, Edgar Soberón. “A Ética do Cinema Direto”, in PONJUÁN, Maykel Rodríguez; MÜLLER, Marcelo (orgs). **Documentário – O Cinema como Testemunha**. São Paulo: Intermeios, San Antonio de los Baños, EICTV, 2012.
- VEIGA, José Eli da. **Meio ambiente & desenvolvimento**. São Paulo: editora Senac São Paulo, 2006.