

A DIMENSÃO PRAGMÁTICA DA NARRATIVA E DO DISCURSO DOS FILMES SOBRE CLIMA E MEIO AMBIENTE

Mahomed Bamba

“A não violência, a ecologia, a aspiração à diferença, a tolerância (lutas suaves) herdarão a experiência militante das organizações ‘duras’ do pós-maio.” (RAMONET, 2000, p. 234)

INTRODUÇÃO

É incontável o número de filmes-documentários ou de ficção que tomam um dos aspectos do meio ambiente como objeto da sua representação. Existe, doravante, uma categoria de cinema que podemos rotular como ambientalista ou ecologista. É um “continente” que, no meio da geografia do cinema mundial, aparece nitidamente com contornos temáticos e enunciativos. Este cinema pode ser considerado como um campo discursivo (no sentido foucaultiano) por causa de algumas recorrências, mas também por causa das obras marcantes de cineastas que, de forma constante ou episódica, revisitam e problematizam questões ligadas ao meio ambiente e aos problemas climáticos provocados pela ação do homem sobre o ecossistema. São cineastas que compartilham de um mesmo espírito de compromisso e de responsabilidade com a preservação do equilíbrio da Terra e seus filmes, antes de serem lidos como retratos poéticos ou líricos das belezas da Terra, são gritos de alerta e, em alguns casos, retratos alarmistas.

Os filmes ecologistas têm seus modos de produção, seus circuitos de circulação, seus grupos de fiéis espectadores e telespectadores.¹ A construção narrativa segue, inclusive, a lógica de comunicação direta com esta legião de espectadores-cidadãos visados. No campo do documentário, François Niney, por exemplo, destaca o caso particular dos filmes sobre o mundo animal, que ele define como “um verdadeiro gênero em si, com seus aficionados grandes e pequenos, seus filmes de sucesso em salas de cinema e suas janelas na grade de programação na televisão, sua vocação pedagógica e ecológica, inclusive *humanista*.” (NINEY, 2009, p. 181) É este componente ético e “humanista” que forma a base da intencionalidade da maioria dos filmes ambientalistas ou ecologistas e que lhes confere dimensões didáticas e militantes.

As polêmicas e os conflitos de opiniões adversas sobre o meio ambiente e a ecologia conduziram paulatinamente à radicalização das posições que, por sua vez, criaram aquilo que podemos chamar de “ecologismo” ou “ambientalismo”. O discurso ecologista acabou se transformando numa *fala*² (no sentido barthesiano). Condições particulares fizeram com que parte do conhecimento científico sobre o meio ambiente se transforme em mito, isto é, um “sistema de comunicação” que, às vezes, produz uma mensagem em forma de narrativa claramente destinada a um público específico; e a eficiência deste discurso ecologista depende das condições sociais e institucionais de produção e circulação dos filmes e produtos audiovisuais. No funcionamento narrativo e discursivo do ecologismo nasceram novos mitos³ sobre o clima, a biodiversidade e etc. Portanto, examinar a *mise-en-scène* e os modos de colocação em discurso das questões do meio ambiente (clima, o mundo animal, o mundo agrícola, etc.) nos filmes documentários supõe também questionar os modos de participação das diversas variantes do novo “cinema militante” na orquestração das “Grandes narrativas” portadoras de novas e antigas mitologias e ideologias. Se alguns filmes ecologistas compartilham algo de essencial com as demais “grandes narrativas” deste século, é justamente a

1 Basta pensar nos aficionados do quase gênero televisivo formado pelos documentários da National Geographic.

2 Confira: *O mito é uma fala*. In: BARTHES, Roland. *Mitologia*, 2003, p. 199.

3 Enquanto alguns aderem religiosamente aos mitos ecológicos, outros, ao contrário, procuram desconstruí-los. A desconstrução deste novo “ópio do povo” que é a ecologia passou a fazer parte das intervenções provocadoras de Slavoj Žižek, por exemplo.

lógica argumentativa e pragmática que opera na sua construção discursiva. No seu estudo das formações discursivas, Marc Angenot chama de “Grandes narrativas” todos os discursos militantes que nascem de um sentimento de indignação diante de um determinado escândalo do mundo e que mostram como coletivamente é possível transformar tal realidade. Mas para isso, explica o autor, as “grandes narrativas” precisam se inscrever num processo argumentativo e narrativo recorrente para que se forme um modo específico de decodificação no polo de recepção. Este processo de comunicação das “grandes narrativas” (que têm sua origem na primeira metade do século XIX) vem se manifestando reiteradamente ao longo de todos os séculos. (ANGENOT, 2000, p. 8-9) Todo filme ecologista é mais do que um mero “veículo” para verdades, mitos e a ideologia ambientalista, o próprio filme produz, juntos com outros tipos de discursos, uma forma de conhecimento sobre as causas do aquecimento global, sobre o efeito estufa ou a biodiversidade por exemplo. A discussão deste aspecto axiológico dos filmes ecológicos e ambientalistas exige que se analise seu modo de organização narrativa e discursiva, bem como se estudem seus modos de recepção e de usos no espaço público. Afinal, a originalidade e o grau de engajamento de um cineasta no debate sobre o meio ambiente se medem pelas escolhas de ordem estética e estilística que marquem sua consciência e sua própria subjetividade no discurso que está construindo. Estas estratégias poéticas, discursivas e narrativas, por sua vez, implicam efeitos que podem culminar em mudanças de postura e de atitude no plano espetacular. A depender dos públicos, do gênero fílmico e dos contextos históricos, sociais e institucionais de recepção, esta resposta espetacular poderá estar ou não à altura da intencionalidade do discurso do filme ambientalista. Acreditamos que a compreensão do sentido e do funcionamento dos filmes sobre o meio ambiente passa necessariamente por aquilo que Herman Parret chama de “atitude pragmática”, isto é, uma atitude interpretativa que leve em conta as suas estruturas discursiva, narrativa e comunicativa desses filmes, a fim de examinar sua capacidade performativa.

Não podemos esquecer que qualquer filme ecologista é ele próprio um ato de linguagem: enquanto declara o que realiza, isto é, figurar o mundo circundante, ele tentar influir nos comportamentos do sujeito espectador. É esta dimensão performativa que justifica, aliás, o esforço e o esmero na

(re)apresentação do “contexto existencial.”⁴ Em outras palavras, podemos dizer que ao mesmo tempo em que militam e zelam por uma preservação do meio ambiente, um filme ecologista “bem-intencionado” se empenha, primeiramente, na construção de “mundos possíveis” que, muitas vezes, confundem-se com “os mundos ficcionais de nossos sonhos, de nossas fantasias e de nossos desejos.” (PARRET, 1997, p. 13) São esses “contextos dinâmicos” produzidos por diversas operações narrativas que determinam, em última instância, os sentidos éticos, políticos e ideológicos dos filmes ecológicos no espaço público e num determinado contexto sócio-histórico. Nesta perspectiva pragmática, cabe mencionar a importância de outros fatores tais como o grau de compromisso pessoal do sujeito cineasta com as questões ambientalistas. Este dado contextual não só realçará o caráter militante ou didático da representação, bem como influirá no tipo de leitura fílmica por parte do espectador que conhece o percurso e a história de vida do cineasta ou da pessoa que protagoniza a narrativa do documentário. Por exemplo, *An inconvenient truth/Uma verdade inconveniente* de David Guggenheim, 2006, sendo construído como um “documentário-palestra-aula” sobre os problemas do aquecimento global, acabou dando mais destaque ao senador Al Gore na narrativa, fazendo com que a obra seja vista também (ou sobretudo) como uma obra sobre o compromisso particular de um ex-vice presidente americano com a temática climática. Compromisso ambientalista que o distingue entre os demais políticos e ex-presidentes americanos refratários à adoção de grandes resoluções e princípios sobre o controle da emissão de gases na atmosfera. A televisão enquanto instituição (isto é, principal espaço que assegura um público consistente ao documentário sobre clima e o mundo animal) e os demais meios de circulação e de visionamento dos filmes ambientalistas (*Youtube* e outros *sites*, DVDs, etc.) determinam também a configuração e ampliação do contexto social de produção e de recepção dos filmes documentários ambientalistas, bem como modificam e renovam a percepção dos espectadores sobre a natureza. Os filmes ecologistas fomentam uma nova forma de relação social e intersubjetiva em torno da questão ambiental;

4 Parret define o “contexto existencial”, em oposição ao “contexto situacional”, como o mundo referencial, isto é, o contexto formado pelos “objetos, estados de coisas ou acontecimentos do mundo real e/ou dos mundos possíveis que são expressos linguisticamente” e semioticamente acrescentamos. (1988, p. 17-18)

basta pensar nos tipos de reapropriações e usos “pedagógicos”,⁵ militantes, políticos, etc. que são feitos das imagens e dos discursos de alguns desses “filmes ambientalistas” no espaço público.

A seguir, serão examinados, por um lado, os modos de manifestação da consciência de um sujeito coletivo nas narrativas de dois filmes documentários que põem em cena e em discurso, através de estratégias particulares, a problemática ambientalista e, por outro lado, as determinações textuais, contextuais e socioculturais nos modos como esses dois “filmes ambientalistas” interpelam e “programam” seu espectador para uma forma de recepção participativa e cúmplice. A discussão dessas questões será amarrada à análise das propostas narrativas e enunciativas de dois filmes, *Home*⁶ de Yann Arthus-Bertrand (2009) e *Lettre paysanne*⁷ de Safi Faye (1975). Examinaremos como opera o *modo de ficcionalização*⁸ nesses dois filmes que encenam e problematizam assuntos ambientais em dois contextos socioculturais e históricos diametralmente diferentes. Por fim, procuraremos entender como os modos “documentarizante” e “ficcionalizante” funcionam nesses dois casos como estratégia de construção de uma forma de conhecimento e de “verdade”⁹ sobre a realidade circundante.

DOIS FILMES SOBRE O MEIO AMBIENTE

As formas artísticas, em geral, desempenham um papel importante na interação do homem com o meio que o circunda. Se o homem modifi-

5 Vale distinguir a vocação propositalmente didática dos filmes ambientalistas de seus eventuais usos pedagógicos no espaço público.

6 *Home-nosso planeta, nossa casa* (título em português).

7 *Carta camponesa* (título traduzido em português).

8 Uso aqui o termo de “ficcionalização” de acordo com o sentido que tem na semi pragmática de Roger Odin que a define como um dos “modos de produção de sentido e de afetos” que conduzem a um tipo de experiência específica. A “ficcionalização”, explica Odin, é o modo que um autor e um espectador mobiliza quando decidem produzir e ler um texto como um texto de ficção. (ODIN, 2000, p. 11) Quando este modo intervém num filme onde opera já o modo da “documentarização”, haverá forçosamente um duplo processo de leitura “ficcionalizante” e “documentarizante” do mesmo filme (como acontece na maioria dos filmes ambientalistas). Odin (2000, p. 11).

9 A “verdade ficcional”, diz Esquenazi, passa pela construção de uma “proposição que concerne a uma situação da realidade do destinatário”. J. P. Esquenazi (2009, p. 174).

ca sua atitude radical perante a vida, segundo Ortega y Gasset (2003, p. 66) “começará por manifestar o novo temperamento na criação artística e nas suas emanações ideológicas.” É, portanto, na arte e nas “ciências puras”, diz Gasset, que podemos facilmente observar os primeiros sinais de mudança da sensibilidade coletiva. No caso do cinema, esta modificação da percepção humana, antes de ter desdobramentos ideológicos, ocorre numa experiência estética proporcionada pela representação narrativo-ficcional ou narrativo-documental. Uma análise das estratégias narrativas dos filmes ambientalistas revela parte dessas mudanças. Por lidarem com espectadores cada vez mais exigentes e “desejantes de ficção”, muitos filmes ambientalistas optam por estratégias da ficcionalização do real. Consideramos que *Home* e *Lettre paysanne* são dois documentários representativos de processos de construção narrativa e discursiva em que os diversos aspectos da temática ecológica são abordados através da figurativização do planeta como um todo (em *Home*) ou de forma metonímica, isto é, através da *mise-em-scène* de uma determinada comunidade com sua luta contra os efeitos das mudanças climáticas (em *Lettre paysanne*). O efeito-ficção, nos dois documentários, vem da forma estilizada como as atividades de mostraçãõ e de narraçãõ são conduzidas. No caso do documentário *Home*, a preocupação retórica e argumentativa é visível tanto no nível textual como no plano da (super)produção do filme. *Lettre paysanne*, ao contrário, aposta na modéstia característica da produção do filme etnográfico. Mas esta singeleza não significa em nada uma pobreza no plano retórico. Enquanto *Home* lança mão do discurso didático e da filmagem aérea para sensibilizar o espectador, *Lettre paysanne* faz da narraçãõ em *over* e da carta meios para construir uma relaçãõ quase intimista e de cumplicidade com o seu espectador.

HOME: os problemas e as belezas da Terra vistos do Céu

Se o programa narrativo de um filme ambientalista pudesse caber numa frase, o de *Home* se resumiria assim: convidar a humanidade para um sobrevoo sobre o planeta para que cada um se conscientizasse e adotasse uma atitude mais responsável. Pela lógica da sua construção sintática, *Home* de Yann Arthus-Bertrand é um documentário ambicioso, uma espécie

de viagem intercontinental. O filme alça voo com o espectador para que ele veja a terra a partir de uma perspectiva onde se misturam imagens de uma rara beleza com um sentimento de mal-estar diante da degradação de várias áreas do planeta. O filme se abre logo com um convite feito frontalmente ao espectador a ouvir uma estória que tem suas origens na pré-história e da qual o próprio espectador é narrador e protagonista também:

Escuta-me bem, por favor. Você era como eu, um *homo-sapien* (o homem que pensa). A vida, este milagre do universo, começou há aproximadamente quatro bilhões de anos. Nós os homens, só existimos há apenas duzentos mil anos. No entanto, conseguimos abalar este equilíbrio tão essencial para a vida. Escuta bem esta história extraordinária, que é sua. Depois decida fazer dela o que quiser.¹⁰

O documentário começa, portanto, como uma fábula em que um enunciador-narrador tenta não só narrar e transmitir uma história de origem conhecida pelo espectador, bem como ele o implica também nesta tarefa de transmissão. O “Eu” e o “Nós” que o narrador usa alternadamente ao longo do filme remete tanto à figura de espectador-cidadão quanto à figura de um sujeito de enunciativo que é coletivo, ambos encarregados desta narração. No documentário, o planeta Terra é mencionado como “nosso bem comum” com o qual temos todo um compromisso. Já nos créditos, um tipo de responsabilidade, mais empresarial, é mencionado: o filme se inicia com um jogo gráfico em que aparece um texto escrito mencionando os “88.000 colaboradores do grupo PPR”¹¹ que viabilizou financeiramente o projeto. Este texto explode e se transforma em miríades num fundo azul-escuro que lembram a imagem do universo com os astros. Em seguida, esses pontinhos se transformam em novas letras que trazem desta vez os nomes de marcas do principal grupo parceiro do projeto do filme. As siglas se movem na tela numa espécie de

¹⁰ Comentário extraído diretamente do filme; transcrito e traduzido pelo autor deste texto.

¹¹ Trata-se do grupo Pinault-Printemps-Redoute, dono das marcas Yves Saint Laurent, Gucci, Puma e FNAC, cujas siglas o espectador vê se movendo na tela. O proprietário do grupo, François-henri Pinault, é conhecido como um grande colecionador e mecenas da arte contemporânea.

balé que lembra a “dança” dos astronautas em gravitação. Quanto às dimensões estética e tecnológica do projeto, podemos ver que elas carregam traços que revelam outra parceria entre Yann Arthus-Bertrand e o cineasta Luc Besson que cuidou da produção do documentário. A ideia de fazer o filme inteiro em plano aéreo pode ser facilmente atribuída ao Arthus-Bertrand, pois este “estilo” se encontra nos seus trabalhos fotográficos.¹² Porém, esta opção não deixa de lembrar algumas similitudes com o filme *O Quinto elemento* de Luc Besson, (1997) em que os veículos são mostrados como objetos voadores num tráfego urbano aéreo. Alguns espectadores inclusive poderão ver nas dimensões “espetaculares” um toque de Luc Besson. Em todos os casos, o fato de assumir e de destacar as parcerias, as contribuições e os patrocinadores na ordem do discurso acaba por imprimir um caráter coletivo à autoria de *Home* e repercute na leitura das instâncias de enunciação; levando inclusive à confusão entre duas ordens de intencionalidade no discurso do filme: de um lado a do autor implícito que está por trás da voz *over*¹³ e a intencionalidade (boa ou interesseira) do grupo que, em nome da responsabilidade social e cidadã, apoiou o projeto. Isso não pode suscitar a descrença de uma parcela dos espectadores que nutrem uma suspeição quanto à boa fé da implicação dos grupos empresarial em questões de proteção ambiental. Mas, por outro lado, alguns telespectadores reconhecerão rapidamente o toque do diretor-fotógrafo e ambientalista Yann Arthus-Bertrand. Acostumados que estão à seriedade do seu trabalho de viajante e caçador de imagens aos quatro cantos do mundo, os telespectadores poderão dissociar sua parcela de intencionalidade no meio deste projeto que o próprio Arthus-Bertrand faz questão de apresentar como “coletivo”.

A filmagem aérea toma aqui o valor de uma figura de linguagem – remete de um lado à metáfora do sobrevoo de um pássaro e de uma aeronave

12 É bom lembrar que o filme *Home* foi precedido pelo famoso álbum de fotografias, *La Terre vue du ciel*, lançado em 1999. Depois de se tornar um best-seller, este catálogo de textos com 16 fotografias de eventos ecológicos marcantes sobre a evolução do planeta, acabou por consagrar definitivamente Yann Arthus-Bertrand na opinião pública francesa como um dos maiores ambientalistas deste século. Em seguida, partindo da ideia do álbum de fotografias, Yann Arthus-Bertrand realizou um documentário com vários capítulos para a televisão com o título *Vu du Ciel (Visto do Céu)*, trabalho em que celebrava a biodiversidade em diversas partes do mundo.

13 Narração em voz *over* foi assumida nas versões estrangeiras do filme a atores famosos (Salma Hayek; Glenn Close, etc.).

de reconhecimento e, por outro lado, cria a única perspectiva pela qual o espectador está obrigado a ver os ambientes da terra. Ela revela nitidamente a imposição de um ponto de vista na ordem do discurso. A tomada aérea, tanto na fotografia como no cinema, tem um efeito estético que não pode fazer esquecer a carga ética decorrente de seu uso na representação visual de um fenômeno, situação ou lugar. Tomar certa altura para melhor ver as coisas equivale também à decisão de manter uma distância com relação àquilo que está sendo visto. Esta distância não significa forçosamente uma não implicação naquela porção de realidade, mas ao contrário, pode ser lida como um afastamento que convoca e prepara a reflexão.¹⁴ No documentário *Home*, cria-se outra figura, a da errância aérea. É como se o espectador voasse com suas próprias asas para ter uma visão e uma ideia da situação do mundo em que vive.¹⁵ Um dos paradoxos desta construção do ponto de vista em forma de plano aéreo é o fato de deixar ao espectador um semblante de liberdade no exercício do ver. Mas, por outro lado, esta autonomia ótica parece o tempo todo anulada pelo “ponto de escuta” criada na narrativa pelas informações destiladas pela instância discursiva da voz *over*. Na perspectiva criada pela voz *over* e a trilha sonora, vazam dados científicos sobre o estado do planeta. Nos breves momentos de silêncio, intervém uma música de cordas com cantos polifônicos. A beleza das imagens das diversas regiões da Terra vista de cima aliada à voz suave e afável de um narrador força a empatia e a adesão quase hipnótica à narrativa e ao discurso de *Home*. O prazer do ver e do ouvir se confunde. É a mistura destas duas perspectivas ótica e sonora que dá um aspecto lírico ao discurso ambientalista de *Home*; a fluidez das imagens aéreas com a trilha sonora atenua o caráter rigorosamente científico ou didático do documentário. O filme se encerra de forma apoteótica com uma sucessão de imagens mostrando determinados lugares, como fossem pequenos “cartões postais”, com o nome de cada país da Terra visitado, marcando

14 No caso de um político que sobrevoa, por exemplo, uma área de helicóptero depois de um cataclismo, esta observação de cima pode ser lida como uma primeira avaliação da situação antes da tomada de decisões que resultem em soluções. Este sobrevoos também pode ser lido por alguns como um gesto de solidariedade e de não indiferença das “autoridades” com a calamidade das populações sinistradas.

15 Em *Le peuple migrateur* (2001), Jacques Perrin faz a opção mais radical da filmagem aérea: voar junto com trinta espécies de pássaros migradores, acompanhando-os nas suas peregrinações nos quatro cantos do planeta.

assim o fim de uma viagem. Com isso, Yann Arthus-Bertrand consegue um filme que mistura uma narrativa distópica e utópica conscientizar os públicos sobre os problemas climáticos e ambientais que tocam o planeta.

***Lettre paysanne*: uma carta para falar sobre uma comunidade e os problemas da monocultura e da seca**

Diferentemente de *Home* e de muitos documentários contemporâneos (que se declaram ambientalistas), *Lettre paysanne* é um desses filmes que se deixam ler, *a posteriori*, como um documentário com uma temática ecológica e um discurso ecologista. Em outras palavras, a questão do meio ambiente (tal como a concebemos nos dias de hoje) só transparece em filigrana no tecido narrativo. Em seu primeiro longa-metragem, Safi Faye¹⁶ faz um retrato do mundo rural tomando como cenário e personagens uma pequena aldeia *serere*¹⁷ com seus habitantes. Para isso, ele se serve do filme-carta como estratégia narrativa para falar desta comunidade e os problemas climáticos, ecológicos e econômicos que ela enfrenta. É esta vontade de captura a relação ontológica do homem com a natureza que aproxima *Lettre paysanne* das propostas de outros grandes documentários como *Nanouk of the North* (1922) e *O homem de Aran* (1934) de Robert Flaherty ou de documentários que constroem narrativas em que se celebra o mundo agrícola misturando o retrato da vida cotidiana no campo e seguindo a ordem das estações *Farrebique ou les quatre saisons*, de George Rouquier, (1946). Esses documentários, antes de serem vistos como ecologistas hoje, nasceram, primeiro, da busca da autenticidade que leva o cineasta a mergulhar diretamente numa determinada comunidade, convivendo com ela, acompanhando os seus modos de relação com o meio ambiente. Ao fazer isso, como diz Guy Gauthier (2008, p. 221-222), o cineasta do mundo agrícola ou das comunidades do campo acaba realizando um filme-homenagem à condição camponesa, as suas alegrias e suas dores. *Lettre paysanne* com-

16 Abandonou a profissão de professora de escola primária para ser protagonista em alguns filmes de Jean-Rouch. Em seguida, especializou-se em Paris no cinema etnográfico e é, até hoje, considerada como a primeira mulher cineasta africana a ter realizado um documentário.

17 Grupo étnico do centro-oeste do Senegal.

partilha com esses documentários a tematização do ciclo da vida pela representação direta e “realista” do ritmo das estações que cadenciam a própria existência. O tom de “sinfonia camponesa” faz com que a sobriedade impere também na sua estrutura discursiva.

Estrutura do documentário

Lettre paysanne tem duas partes: uma mais documental e uma segunda com os aspectos de um filme de ficção. No entanto, esta separação não deixa de ser artificial e subjetiva, pois a parte considerada como ficcional apresenta muitos segmentos que comportam situações de encenações com personagens no seu meio natural; o que situa o filme no limiar do documentário e da ficção. Sendo assim, seria mais justo falar de docu-ficção na segunda parte (embora esta expressão não estivesse ainda em voga na época da realização do filme de Safi). Na nossa análise sequencial, interessamo-nos pelos dois segmentos que consideramos mais documentais: o segmento de abertura até a partida do personagem Ngor para a cidade e o segmento que marca a sua volta para a aldeia e que coincide com a última parte do filme em que o documentário se concentra novamente sobre a atuação direta dos habitantes da aldeia, mostrando-os discutindo dos problemas climáticos que enfrentam e dos problemas econômicos relacionados às escolhas políticas de que eles parecem apenas vítimas. São nestes dois segmentos que o filme afirma mais claramente seu tom ecologista. Para falar da realidade da sua aldeia (a de seu avô agricultor) para o espectador, Safi recorre à comunicação epistolar, isto é, constrói um filme-carta em que o espectador é claramente construído e interpelado como o destinatário: “Escrevo esta carta para perguntar como você está. Estou bem. Graças a Deus. É assim que começam as cartas na minha terra quando a gente se escreve.” Ao mesmo tempo em que a narradora faz esta confiança ao espectador, a câmera faz uma varredura do espaço: primeiro uma panorâmica que mostra uma paisagem campestre desolada pela seca, em seguida planos de conjunto que vão revelando pouco a pouco o interior de uma casa que logo a narradora apresentará como sendo a casa de seus parentes.

Esta voz *over* na abertura, além de atribuir um tom confessional e autobiográfico ao documentário de Safi (“Eis minha aldeia. Meus pais são agricultores e pastores; minha grande família”) permite que um sujeito Eu marque logo sua presença na narração. Por outro lado, por trás desta voz, revela-se uma vontade de falar em nome de uma comunidade, de um grupo do qual a narradora faz parte. Quando ela diz ao espectador “Você passará alguns momentos em minha casa”, ela não o convida só na sua casa, bem como o faz entrar na sua própria família. Em seguida, ela passeia com o espectador pelas vielas da aldeia e pelos campos. Sendo assim, a narradora age como uma guia, ou melhor, como uma anfitriã. Mas ela é também uma “cineasta” que põe em imagens um cenário, um lugar, uma pequena comunidade com seus habitantes, suas rotinas, sua divisão de tarefas entre homens e mulheres, tudo isso um meio ambiente marcado pelos problemas climáticos. A narradora procede por camadas sucessivas na sua construção e na sua *mise-en-scène*. Depois dos planos de contextualização, o filme se foca mais nos homens que tentam sobreviver em harmonia e em simbiose com este espaço geográfico aparentemente inóspito. A visita guiada é organizada de tal maneira que muitas coisas sejam vistas pelo espectador-forasteiro, mas tudo é mostrado de tal maneira que ele compartilhe da dura realidade desta comunidade que lida com problemas de escassez da água (enquanto os homens discutem da falta de chuva para suas lavouras, as mulheres amontoadas em torno da única cisterna tentam extrair de lá um pouco de água para abastecer suas casas). Os planos e cenas que intervêm no nível de mostra são completados por informações verbais que se revelam, às vezes, redundantes. Além de fazer um retrato da realidade sociocultural (rituais de sacrifícios de animais, os preparativos do casamento do personagem de Ngor, etc.), algumas imagens e comentários se referem à condição de vida econômica dos habitantes dessa pequena aldeia *serere*: “A renda anual de um camponês é de 20.000 francos CFA.” Com isso, Safi constrói um filme que é ao mesmo tempo etnográfico e uma representação sociológica. É no entrecruzamento destas duas ordens discursivas no documentário que a temática ecológica e ambientalista vai problematizada, abordada tanto nas imagens como nos discursos dos próprios moradores desta aldeia *serere* que parecem demonstrar uma consciência ecológica. Sendo assim, ao invés de

falar no lugar deles, a narradora suspende várias vezes seus comentários para deixá-los falar. Nos últimos segmentos do filme, o discurso se volta cada vez mais para a questão climática e nas argumentações se misturam as acusações contras as políticas de planejamento agrícolas irresponsáveis do Estado de Senegal apontado com o principal responsável pela espoliação das populações que ele reduziu à monocultura do amendoim. Quando o personagem de Ngor volta da cidade, reafirma sua relação afetiva visceral com a sua aldeia apesar das dificuldades climáticas. Seu discurso também se torna mais “ecologista”, aconselha aos seus companheiros de limitar o desmatamento e plantarem mais árvores para que chova mais na região. Ele lhes explica com muita sabedoria os benefícios da diversificação agrícola: “a terra não mente. Para comer bem, precisamos plantar muito sorgo, muito arroz como antigamente”, diz Ngor. Para deixar esta consciência ecológica coletiva se expressar diretamente pela boca dos habitantes, o documentário organiza a cenografia da fala de acordo com a lógica discursiva da tradição oral africana. Os homens se reúnem debaixo da árvore ancestral que é o baobá para levar a cabo estas discussões das quais sairiam soluções para sua sobrevivência. Quando a narradora diz no final, “a carta é minha, todo o resto vem dos membros da minha família”, é uma maneira de reafirmar fonte coletiva da narrativa e a figura de um sujeito coletivo que inclui e supera a cineasta. Mas como nesta fonte coletiva do discurso é a voz dos mais velhos que ecoa mais alto, a narradora deixa a última palavra a seu avô que resume numa frase o drama vivido pela comunidade “Se o amendoim empobrece nosso solo, para que serve?”

MODOS DE CONSTRUÇÃO ENUNCIATIVA E LÓGICA INTERPRETATIVA NOS FILMES AMBIENTALISTAS

Todo documentário, além de representar a “realidade” ou porção de realidade, procura também manter uma forma de comunicação com o seu espectador, assinalando no seu tecido discursivo e enunciativo a presença daquele a quem ele se endereça. As marcas desta comunicação revelam, por sua vez, como operam alguns modos de produção de efeitos de sentido e de afetos e conjuntamente com instruções e modos de leitura. A intencio-

nalidade, a subjetividade e o tipo de didatismo que singularizam o discurso dos filmes ambientalistas fazem com que esta dimensão comunicativa e pragmática apareça claramente através de figuras de interpelação¹⁸ direta ao espectador. Esta procura do espectador pela interpelação em voz *over*, pelos depoimentos e por outros comentários e explicações dos textos escritos se torna quase obrigatória nos filmes que defendem a causa ecologista. *Home* e *Lettre paysanne*, ao abordarem sob ângulos diferentes a questão ambiental, constroem também narrativas que interpelam, de uma forma ou de outra, o seu espectador, preparando-o a modos de leitura e de interpretação que correspondam às intenções que operam nestes filmes. Por serem documentários que não se contentam apenas em registrar uma realidade, mas que produzem uma forma de saber e conhecimento, os dois filmes constroem cuidadosamente também o seu “quadro interpretativo”, isto é, aquele “lugar” formado na intersecção entre o tempo-espaço do texto filmico propriamente dito e o tempo-espaço em que ocorre a atividade espectral. (ESQUENAZI, 2009, p. 82-83) Muitos dados textuais, mas também contextuais (os discursos suscitados pelo próprio filme, pela crítica, pela publicidade, etc.) podem guiar e completar a interpretação de alguns filmes como “ambientalistas”, mas também podem desviar o ato interpretativo para outros caminhos. Em *Lettre paysanne*, os créditos apresentam uma longa lista de festivais e de prêmios que o documentário de Safi Faye ganhou. Esses dados aparentemente anódinos têm como efeito de preparar o espectador a uma leitura mais estética do filme, embora ele saiba de antemão que se trate de um documentário etnográfico. Em seguida, é feita a economia da grandiloquência para deixar espaço para um tipo de narrativa que aposta mais na mostraçãodistanciada das coisas. Como a narradora atua no registro da voz *over*, é o componente vocal que será o principal objeto de um investimento semântico e de figurativização por parte do espectador. É nesta vontade de fazer coincidir a consciência da narradora com a consciência da comunidade filmada que *Lettre Paysanne* reafirma sucessivamente seu compromisso com o dispositivo do cinema etnográfico, autobiográfico e à autoficção e à nar-

18 No caso de um filme de ficção, Casetti explica que o filme pode interpelar diretamente o seu ‘espectador virtual’ olhando e falando para ele desde a tela, como se o filme quisesse convidá-lo a participar da ação. (CASSETTI, 1990, p.40-41)

rativa tradicional oral griótica.¹⁹ Quanto à recorrência de imagens da rotina das lavouras e dos afazeres das mulheres na aldeia, ela reforça a dimensão etnográfica do filme. Consequentemente, o conjunto destes dados textuais coloca, de um lado, o espectador num processo de leitura mais etnográfica e “documentarizante” do que “ficcionalizante” (embora muitas dessas imagens pareçam mais encenadas do que espontâneas). Mas, por outro lado, as imagens de aparente harmonia entre esses homens e seu espaço, bem como a consciência ecológica que se manifesta nos seus discursos sobre os problemas agrícolas e climáticos permitem uma leitura de *Lettre paysanne* como um filme ambientalista entre determinados públicos que, inclusive, podem sentir-se solidários como esses agricultores no seu embate com o rigor do clima e na sua luta pela sobrevivência contra a monocultura do amendoim.

Home, ao contrário, recorre a um dispositivo mais espetacular para construir um discurso marcado pelo didatismo, pelo proselitismo e pela crença ilimitada no poder do cinema de mudar o mundo ou pelo menos, mudar os comportamentos.²⁰ De um lado, o filme prepara para uma leitura mais estética (a ideia de uma viagem cinematográfica ao redor do mundo), mas por outro, constrói a figura de um espectador cúmplice e participativo com dimensões universais. Num plano extrafílmico, o modo de circulação/exibição planetária de *Home* reforça esta vontade de atingir o maior número de espectadores.²¹ No plano textual, do início ao final, o filme *Home* interpela, intima e quase suplica este espectador cidadão a se conscientizar com os problemas ecológicos que são apontados e que decorrem da responsabilidade do homem. Expressões como “*Escuta*”, “*cabe a nós escrever o resto de nossa história... juntos*” marcam a presença de um sujeito de enunciação coletivo,

19 O paradoxo da opção do filme-carta para falar de uma comunidade africana é, de certa forma, resolvido pelo recurso à própria oralidade para extrair dali algumas estratégias de construção narrativa.

20 Confira “A estética política” tal como definida por Rancière em seu livro *Le spectateur émancipé*, 2008.

21 Cabe lembrar que o Dia Mundial do Meio ambiente em 2009 foi a data escolhida por distribuidores do para fazer um lançamento também mundial de *Home*. O documentário foi exibido na praça pública em Paris (no Trocadero), circulou de forma simultânea e gratuita pelo *Youtube*; foi distribuído nas salas de cinema (com ingressos vendidos com meia-tarifa). Em seguida, passou nos principais canais de TV com uma versão de duração reduzida. Sem falar dos incontáveis debates e polêmicas suscitados pelo documentário depois desta circulação viral.

mas revelam também traços nítidos da dimensão espetacular na estrutura discursiva do filme e no próprio título “*Home*”, nossa casa comum. Qualquer espectador, enquanto habitante da Terra, é visto também como responsável pela sua salvação. Se uma parcela dos espectadores pode ver *Home* como uma fábula e um filme de divertimento (uma viagem de balão ao redor do mundo), a maioria, pelo menos, o lê como um documentário radicalmente engajado a favor da causa ambientalista. Ao construir uma verdade sobre o estado do planeta, *Home* procura também influir nos comportamentos de cada um. Dali a frase proferida enfaticamente pelo narrador no final do filme: “Sejamos consumidores responsáveis!” *Home* se configura, no fim das contas, como um discurso de poder.²² Ao desencadear uma experiência estética, sua narrativa provoca “efeitos criadores de normas. Esta consciência ecologista à qual o espectador é convidado a aderir é pressentida no espectador moderno. Razão pela qual o narrador ‘conversa’ com o espectador, desde o início, como se fala com um cúmplice, alguém com quem se compartilha uma mesma preocupação. Mesmo se o modo de leitura “histórico”²³ é constantemente solicitado, podemos ver que é o modo de “leitura ficcional” que predomina no “ato interpretativo” de *Home*. O documentário, como vimos, desde o início, interpela o espectador a ouvir uma fábula cujas origens é na pré-história. Mas o espectador percebe também que *Home* se empenha em proporcionar-lhe uma forma de conhecimento construído com informações científicas precisas sobre o estado da Terra. Mas, por outro lado, ele percebe que o documentário o entretém com uma narrativa que, mesmo sendo moralizadora, coloca-o num estado em que ele se emociona e se encanta com o ritmo do encadeamento das imagens aéreas, do som, da música e das cores.

22 Tal como definido por Roland Barthes e citado por Ramonet: “chamo discurso de poder todo discurso que gera a falta e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe” Roland Barthes, citado por Ignácio Ramonet, 2002, p. 17.

23 Esquenazi, no seu estudo sobre a “verdade de ficção” e sobre a maneira como o espectador recebe a ficção como narrativa que lhe fala “seriamente” da realidade, opõe três lógicas interpretativas que correspondem a três modalidades de leitura: a “formalista” (que se interessa apenas pelos aspectos ficcionais da ficção, sem recorrer a comparações com o mundo referencial), o modalidade “histórica” (que se foca apenas na representação de base realista, dando um valor documental a uma ficção) e por fim, o modo de leitura “ficcional” que integra e combina as duas primeiras modalidades de leituras mencionadas. (2009, p. 86)

CONCLUSÃO

Se aplicássemos um dos princípios do estudo dos gêneros cinematográficos às narrativas documentais que tomam o meio ambiente como objeto de seu discurso (e que denominamos alternadamente como “filmes ecologistas” ou “filmes ambientalistas”), chegaríamos à conclusão de que existe apenas uma diferença de graus na consciência ecologista que opera na base das operações de representação e de *mise-en-scène* dos diversos aspectos da problemática climática e ecológica. Em outras palavras, esta consciência varia de um filme para outro; o que faz com que haja, de um lado, um grupo de filmes mais militantes e com propostas mais didáticas como *Home*. São documentários que, desde seus primeiros planos, declaram sua intenção de construir um discurso ecologicamente engajado e, de acordo com as funções prática, comunicativa e normativa²⁴ da experiência cinematográfica, a recepção é programada de tal forma que ela possa se prolongar na vida prática dos espectadores. Por outro lado, há documentários que, como *Lettre paysanne*, por serem realizados em contextos históricos e sociais em que a “ideologia” ecologista ainda não se afirmavam e se defendiam de forma histórica, abordam de modo enviesado as questões climáticas, ecológicas, agrícolas, e geralmente pela perspectiva de uma narrativa que toma uma determinada comunidade e sua realidade como principal objeto de interesse na representação. Mesmo assim, nos dias de hoje, esses mesmos filmes ecologistas “moderados” de ontem começam a ser objeto de reapropriações e de leituras militantes que reativam o discurso ambientalista que atravessa implicitamente sua estrutura narrativa. Chegamos à conclusão que, devido à conjuntura favorável ao debate ecológico no espaço público, a tendência predominante no cinema contemporâneo mundial é a dos filmes estético-ecologistas como *Home*, isto é, documentários que, mesmo seguindo a lógica do cinema militante, valorizam o trabalho de *mise-en-scène* e multiplicam as estratégias narrativas. Consequentemente, o estudo dos efeitos reais de tais filmes não pode dispensar um modelo de análise que se interesse tanto

24 “Funções sociais primárias” consideradas como essenciais por Jauss em qualquer experiência estética e que nenhuma prática artística, mesmo emancipadora, inovadora e afirmativa, poderia ignorar. (JAUSS, 1990, p. 172)

por suas “mensagens” de sensibilização quanto por suas dimensões sintática, semântica, e, sobretudo pragmática.

REFERÊNCIAS

- ANGENOT, Marc. *Les Grands Récits militants du XIX et XXe siècles*. Paris: l'Harmattant, 2000.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DFL, 2003.
- CASETTI, Francesco. *D'un regard l'autre: le film et son spectateur*. Paris: Presses Universitaires de Lyon, 1990.
- CHÂTEAUVERT, Jean. *Des mots à l'image: la voix over au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1996.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideologia (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *La vérité de la fiction: comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité*. Paris: Hermes Sciences: Lavoisier, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard. 1969.
- _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris: Armand Colin. 2008.
- JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1990.
- NINEY, François. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck, 2009.
- ODIN, Roger. *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da Arte e outros ensaios de estética*. Coimbra: Almedina, 2003.
- PARRET, Herman. *A estética da comunicação: além da pragmática*. São Paulo: UNICAMP. 1997.
- _____. *Enunciação e pragmática*. São Paulo: UNICAM, 1988.
- RAMONET, Ignacio. *Propagandas silenciosas: massas, televisão, cinema*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.