

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes

Filipe Freitas Chaves

**A REPRESENTAÇÃO DA NATUREZA SELVAGEM NO CINEMA:
Jacques Cousteau, Adrian Cowell & Werner Herzog**

Belo Horizonte
2023

Filipe Freitas Chaves

**A REPRESENTAÇÃO DA NATUREZA SELVAGEM NO CINEMA:
Jacques Cousteau, Adrian Cowell & Werner Herzog**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Cinema

Orientador: Luiz Roberto Pinto Nazario

Belo Horizonte
2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

791.43 C512r 2023	<p>Chaves, Filipe Freitas, 1983- A representação da natureza selvagem no cinema [recurso eletrônico] : Jacques Cousteau, Adrian Cowell & Werner Herzog / Filipe Freitas Chaves. – 2023. 1 recurso online.</p> <p>Orientador: Luiz Roberto Pinto Nazario.</p> <p>Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Cousteau, Jacques Yves – Teses. 2. Cowell, Adrian, 1934- – Teses. 3. Herzog, Werner, 1942- – Teses. 4. Documentário (Cinema) – Teses. 5. Natureza – Teses. 6. Cinema – Linguagem – Teses. I. Nazario, Luiz, 1957-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.</p>
-------------------------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese do aluno **FILIPE FREITAS CHAVES** - Número de Registro **2019665403**.

Título: **“A representação da natureza selvagem no cinema: Jacques Cousteau, Adrian Cowell e Werner Herzog”**

Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazario – Orientador – EBA/UFMG

Prof. Dr. Leonardo Álvares Vidigal – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Sérgio Henrique Carvalho Vilaça – Titular – URCA

Profa. Dra. Elisabeth Kimie Kitamura – Titular – UNIR

Belo Horizonte, 30 de novembro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Roberto Pinto Nazario, Decano(a)**, em 04/12/2023, às 13:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Alvares Vidigal, Professor do Magistério Superior**, em 05/12/2023, às 11:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sérgio Henrique Carvalho Vilaça, Usuário Externo**, em 05/12/2023, às 15:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elisabeth Kimie Kitamura, Usuária Externa**, em 05/12/2023, às 18:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Evandro Jose Lemos da Cunha, Membro de comissão**, em 05/12/2023, às 22:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2866391** e o código CRC **E19B1155**.

À minha família

AGRADECIMENTOS

Para realizar esta pesquisa, é necessário reconhecer os esforços de muitas pessoas e instituições, sem as quais não conseguiria finalizar este trabalho.

Primeiramente, agradeço ao apoio incondicional que minha família me ofereceu, desde sempre. Minha mãe em especial, pela dedicação e contribuição absoluta, além de todo o suporte durante a pandemia. À minha avó Bebê (*in memoriam*), que inclusive contribuiu com um dos meus *insights* sobre esta pesquisa, ao me relatar que, ainda na década de 1930, a primeira imagem que viu em um cinema foi de uma onça, na tela improvisada de um vendedor ambulante que passava filmes para as pessoas ao circular pelo meio rural mineiro. Segundo ela, quando viu o grande felino na tela, todos que estavam na sala saíram em disparada, pensando se tratar de uma onça real. Naquele instante, lembrei do filme *A Chegada de Um Trem na Estação* (1895), dos irmãos Lumière: o nosso trem seria a onça. Finalmente, sou grato a meu pai, Zezé, sempre prestativo e atencioso, às minhas irmãs Aline, Karina, Gabriela e à minha sobrinha Anita. Amo vocês.

À Giulia, pelo companheirismo e amor.

Ao meu orientador Luiz Roberto Pinto Nazario pelas conversas, pelos textos e filmes sugeridos, por me ajudar na organização das ideias e pela confiança em mim depositada.

Ao amigo e professor Sérgio Vilaça, por me introduzir na arte do cinema documentário.

À Escola de Belas Artes da UFMG, onde aconteceu toda a minha formação acadêmica no campo das artes. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes, especialmente à Natália Arruda e todas as outras funcionárias, que me ajudaram com as mais diversas questões burocráticas ao longo do Doutorado, com atenção e paciência.

Aos professores do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG, José Américo Ribeiro (*in memoriam*), Ana Lúcia de Andrade, Luiz Nazario, Leonardo Vidigal, Rafael Conde, Luiz Felipe Cabral (*in memoriam*), Evandro Lemos, Paulo Baptista, Patrícia Azevedo, Anna Karina Bartolomeu, Adolfo Cifuentes, Luis Moraes Coelho, e ao funcionário Cleber Falieri, todos diretamente responsáveis pela minha formação no campo da fotografia e cinema.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa, ajuda com a qual eu pude me dedicar plenamente ao trabalho e realizar as viagens ao Instituto de Pré-História e Antropologia de Goiás, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, cujas instituições também agradeço. Sou grato também ao servidor Frederico Mael, que me recebeu no IGPA para pesquisar o acervo de Adrian Cowell.

Eu sei dizer sem pudor
que o escuro me ilumina.
É um paradoxo que ajuda
a poesia e que eu falo sem pudor.
Eu tenho que essa visão oblíqua
vem de eu ter sido criança
em algum lugar perdido onde
havia transfusão da natureza
e comunhão com ela.
Era o menino e os bichinhos.
Era o menino e o sol.
O menino e o rio.
Era o menino e as árvores.

Trecho de
Memórias Inventadas – A infância
Manoel de Barros

RESUMO

Desde a Pré-História, o ser humano faz imagens representando o mundo natural ao seu redor. Da arte paleolítica, passando pela pintura moderna e pela fotografia, até chegarmos ao cinema, diferentes povos tentaram representar a natureza conforme as ideias que tiveram dela numa determinada época. O conceito de natureza é plural e condicionado ao período e local de onde se pronuncia; baseio-me no conceito formulado pelo Ocidente, que impôs suas ideias à maioria dos povos que colonizou. Os filmes de vida selvagem e história natural cresceram em popularidade e se tornaram uma importante fonte de informação científica e de entretenimento, sobretudo para uma sociedade leiga em questões relacionadas ao mundo natural. No entanto, podemos perceber que, em termos estéticos/narrativos, muitos desses filmes documentários foram ignorados por críticos e estudiosos do cinema e da televisão. Partindo dessa constatação, o objetivo da pesquisa é analisar especificamente a linguagem cinematográfica e televisiva e investigar como evoluíram os diversos discursos narrativos e estéticos de filmes e séries de TV sobre a natureza selvagem a partir do surgimento das primeiras produções do gênero, no fim do século XIX, até os dias atuais. Será destacado o trabalho de três diretores que influenciaram (e ainda influenciam) diversos realizadores: Jacques-Yves Cousteau, Adrian Cowell e Werner Herzog, cada qual com seu modo peculiar de representar a natureza selvagem.

Palavras-chave: Artes. Cinema. Natureza Selvagem. Representação da Natureza Selvagem. Filmes de Vida Selvagem.

ABSTRACT

Since prehistoric times, humans have made images representing the natural world around them. From Paleolithic art, through modern painting and photography to cinema, different people have tried to represent nature according to the ideas they had of it at a given time. The concept of nature is plural and conditioned by the period and place from which it is expressed; I am based on the concept formulated by the West, which imposed its ideas on the majority of the people it colonized. Wildlife and natural history films have grown in popularity and have become an important source of scientific information and entertainment, particularly for a society that is uneducated in matters relating to the natural world. However, we can see that, in aesthetic/narrative terms, many of these documentary films were ignored by critics and film and television scholars. Based on this finding, the objective of the research is to specifically analyze cinematographic and television language and investigate how the different narrative and aesthetic discourses of films and TV series about wild nature evolved from the emergence of the first productions of the genre at the end of the century XIX, to the present day. The work of three directors who influenced (and still influence) several directors will be highlighted: Jacques-Yves Cousteau, Adrian Cowell and Werner Herzog, each with their own peculiar way of representing wild nature.

Keywords: Arts. Documentary Cinema. Wild Nature. Representation of Wild Nature. Wildlife Films.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Bisonte Magdaleniense policromado	45
Figura 2 – Caverna de Chauvet (Ardeche, França). Painel dos Cavalos	47
Figura 3 – Caverna de Chauvet. Rinocerontes	47
Figura 4 – Relevo da Caça ao Leão de Ashurbanipal.....	49
Figura 5 – Detalhe de um leão morto.	50
Figura 6 – Leoa ferida rastejando.	50
Figura 7 – Proprietário do túmulo lançando peixes.....	51
Figura 8 – Animais em uma caçada no deserto	51
Figura 9 – Hórus, deus com cabeça de falcão.	53
Figura 10 – Pintura de bordo e veado	54
Figura 11 – Nêspers e um pássaro da montanha.....	55
Figura 12 – O Jardim do Éden com a Queda do Homem.....	57
Figura 13 – O Sentido da Audição (The Sense of Hearing)	58
Figura 14 – Rinoceronte de Dürer	60
Figura 15 – Besouro de Dürer	61
Figura 16 – Rinoceronte de Oudry	62
Figura 17 – Frontispício do primeiro volume de Carl Linnaeus, <i>Systema Naturae</i>	65
Figura 18 – Exsicata do herbário de George Clifford	66
Figura 19 – Liliun-Martagon	67
Figura 20 – Abade Antonio José Cavanilles	68
Figura 21 – Retrato de Alexander von Humboldt	70
Figura 22 – Águia-pescadora.....	72
Figura 23 – Caça de aves nas margens do Rio São Francisco.....	73
Figura 24 – “A Venerable Orang-outang”	75
Figura 25 – Raposa na neve.....	76
Figura 26 – Veado na floresta	76
Figura 27 – Entra as montanhas de Sierra Nevada, California.....	78
Figura 28 – O Leão Faminto Atacando um Antílope	79
Figura 29 – Pinguins-de-penacho-amarelo.....	83
Figura 30 – Páginas do livro <i>Animals in Motion</i> , de Eadweard Muybridge	84
Figura 31 – Fotografias dos irmãos Kearton	86
Figura 32 – Fotografias de George Shiras	89
Figura 33 – The Tetons and the Snake River	93
Figura 34 – Mr. Delaware and the Boxing Kangaroo, 1895	99
Figura 35 – Roosevelt diante de um elefante morto.....	100
Figura 36 – Cenas do filme <i>Nanook of the North</i>	103
Figura 37 – Martin e Osa Johnson.....	105
Figura 38 – Osa Johnson	105
Figura 39 – Jacques-Yves Cousteau	117
Figura 40 – <i>Aqualung</i>	118
Figura 41 – Calypso, o navio que levou Cousteau e sua equipe pelo mundo	119
Figura 42 – <i>Le Monde du Silence</i>	122
Figura 43 – Cousteau recebendo a Medalha de Ouro.....	125
Figura 44 – <i>Mundo Sem Sol</i>	126
Figura 45 – Publicidade da série <i>The Undersea World of Jacques Cousteau</i>	128
Figura 46 – Percurso feito pelo Calypso	130
Figura 47 - Mergulhadores	131

Figura 48 – Mergulhador nada com tubarão-baleia.....	131
Figura 49 – Peixe-palhaço e anêmona.....	132
Figura 50 – Garoupa.....	132
Figura 51 – Baleias-comuns.....	133
Figura 52 – Focas selvagens.....	134
Figura 53 – Mergulhadores estudando um sapo.....	135
Figura 54 – Resgate do filhote de baleia.....	136
Figura 55 – Lulas-flecha.....	137
Figura 56 – Captura de elefantes-marinhos.....	138
Figura 57 – Lago Frazer.....	142
Figura 58 – Iguana-marinha.....	143
Figura 59 – Ilustração antiga de um polvo.....	144
Figura 60 – Pesca de polvo.....	145
Figura 61 – Calypso.....	145
Figura 62 – Golfinhos nadando.....	146
Figura 63 – Cooperação entre golfinhos e humanos.....	147
Figura 64 – Cousteau, Philippe e as morsas.....	148
Figura 65 – Fantasia de hipopótamo.....	149
Figura 66 – Equipe tentando filmar os hipopótamos.....	150
Figura 67 – Hipopótamos.....	151
Figura 68 – Voo dos pinguins.....	152
Figura 69 – Lagostas-de-espinhos.....	156
Figura 70 – Jacques e Philippe Cousteau.....	160
Figura 71 – Adrian Cowell.....	161
Figura 72 – Expedição Oxford-Cambridge para a América do Sul.....	162
Figura 73 – Mapa do Brasil.....	163
Figura 74 – Adrian Cowell doa o seu acervo relacionado ao Brasil para o IGPA (2008).....	164
Figura 75 – Acervo fílmico de Adrian Cowell em Goiânia/GO.....	164
Figura 76 – Claudio Villa Bôas carregado por dois indígenas.....	174
Figura 77 – Orlando Villa Bôas caminha abraçado com dois indígenas.....	174
Figura 78 – Indígenas pescando no lusco-fusco.....	175
Figura 79 – Mulheres indígenas buscando água no rio.....	176
Figura 80 – Floresta Amazônica, Rondônia, década de 1980.....	177
Figura 81 – Vicente Rios e Adrian Cowell.....	178
Figura 82 – Equipe de Adrian Cowell.....	180
Figura 83 – Primeira imagem feita de um indígena Uru Eu Wau Wau.....	181
Figura 84 – Rota de imigração para o oeste da Amazônia.....	181
Figura 85 – Chico Mendes.....	184
Figura 86 – Chico Mendes com um de seus filhos.....	186
Figura 87 – Equipamento de filmagem.....	187
Figura 88 – Mesa de edição.....	191
Figura 89 – Câmera Mini DV.....	192
Figura 90 – Fitas magnéticas.....	192
Figura 91 – Mapa da Amazônia.....	193
Figura 92 – Paisagem amazônica desértica.....	196
Figura 93 – Werner Herzog.....	199
Figura 94 – Poster de <i>Fata Morgana</i> (1971).....	204
Figura 95 – “Biólogo” e lagarto.....	206
Figura 96 – Homem-rã com tartaruga.....	207
Figura 97 – Capa do livro.....	209

Figura 98 – Poster de <i>O Homem Urso</i>	215
Figura 99 – Timothy Treadwell e um urso-pardo.....	217
Figura 100 – Timothy Treadwell e raposas	219
Figura 101 – Werner Herzog e Jewel Palovak	220
Figura 102 – Timothy Treadwell e urso-pardo.....	223
Figura 103 – Poster de <i>Encontros no Fim do Mundo</i>	226
Figura 104 – Cientistas estudando focas	229
Figura 105 – Mergulhadores e animais	230
Figura 106 – David Ainley, ecologista marinho, especialista em pinguins	232
Figura 107 – Pinguins da Antártida.....	233
Figura 108 – Mergulhadores sob o gelo	235
Figura 109 – Frames do Filme <i>Encontros no Fim do Mundo</i>	236
Figura 110 – Poster de <i>Caverna dos Sonhos Esquecidos</i>	237
Figura 111 – Bisão.....	240
Figura 112 – Rinocerontes.....	240
Figura 113 – Jean-Michel Geneste	242
Figura 114 – Imagens da caverna de Chauvet.....	243
Figura 115 – Dominique Baffier	244
Figura 116 – Jean-Michel Geneste	245

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Amazônia Legal e suas territorialidades.....	165
---	-----

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Lista de séries e filmes de Adrian Cowell filmados no Brasil.....	167
--	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
PARTE UM: A NATUREZA SELVAGEM.....	21
1. A IDEIA DE NATUREZA.....	22
2. SELVAGEM É O NÃO HUMANO	33
3. A NATUREZA SELVAGEM NA ARTE	41
4. A NATUREZA SELVAGEM NA FOTOGRAFIA	81
PARTE DOIS: A NATUREZA SELVAGEM NO CINEMA.....	95
5. OS PIONEIROS	96
5.1 Um gênero (quase) esquecido.....	96
5.2 Breve histórico.....	990
6. JACQUES-YVES COUSTEAU: “AS PESSOAS PROTEGEM O QUE AMAM”	117
6.1 <i>O Mundo Silencioso</i> (86 min), 1956, Jacques Cousteau e Louis Malle.....	121
6.2 <i>Mundo Sem Sol</i> (93 min), 1964, Jacques Cousteau	125
6.3 <i>The Undersea World of Jacques Cousteau</i> (1968-1976)	128
7. ADRIAN COWELL: 50 ANOS DA AMAZÔNIA EM FILME.....	161
7.1 A Destruição do Índio (1961).....	168
7.2 Últimos Exploradores: Os Irmãos.....	171
7.3 A Década da Destruição.....	176
7.4 O Legado de Chico Mendes	191
8. WERNER HERZOG: “O MUNDO SE REVELA ÀQUELES QUE CAMINHAM A PÉ”	199
8.1 <i>Fata Morgana</i> (1971).....	203
8.2 <i>Juliane Cai Na Selva</i> (1998).....	208
8.3 <i>O Homem Urso</i> (2005).....	215
8.4 <i>Encontros no Fim do Mundo</i> (2007).....	226
8.5 <i>Caverna dos Sonhos Esquecidos</i> (2010)	236
CONCLUSÃO.....	246
REFERÊNCIAS	253
FILMOGRAFIA.....	266
ANEXO A – FILMES DE ADRIAN COWELL.....	271
ANEXO B – TRANSCRIÇÃO DA PALESTRA DE FERNANDO MEIRELLES.....	290

INTRODUÇÃO

Para introduzir esta pesquisa, antes gostaria de falar um pouco sobre minha trajetória, para o leitor perceber, além de onde falo, que algumas escolhas, acasos e pessoas que apareceram em minha vida foram determinantes para que eu tivesse o desejo de investigar sobre a representação da natureza selvagem no cinema. Tentarei ser breve, porém preciso ir até o início, no interior de Minas Gerais, em Papagaios, uma pequena cidade no bioma Cerrado. Lá, desenvolvi interesses que me acompanham por toda a vida.

Recordo-me de ter tido muito contato com a natureza na infância, ver matas nativas, tatus, lobos-guarás, bugios, macaco-prego, veados, carcarás, curicacas, papagaios e outras inúmeras aves. Mas a principal economia dessa cidade ainda é a mineração de ardósia. E já era, quando eu era criança, na década de 1980. Sendo assim, lá presenciei principalmente destruição, como a derrubada da floresta nativa com correntões – no linguajar local, “destocar mata” –, muita queima de madeira para virar carvão, conversão de matas para virar pastagem para gado, explosões de mineradoras e, mais recentemente, plantações de eucalipto.

Na adolescência, mudei para Belo Horizonte, mas ia de tempos em tempos para minha cidade e fazia trilhas – a pé ou de bicicleta – com meus amigos nas matas que ainda restavam, prática que começou quando ainda morava lá. E a cada ida à região, notava menos áreas verdes para caminhar ou águas para nos banhar no verão, seja em rio ou lagoas. Era muito nítido, as florestas estavam desaparecendo rapidamente. Conto isso porque acredito tranquilamente que esse fato teve influência em minhas escolhas na vida.

Não foi novidade, portanto, quando decidi fazer um curso universitário, ter escolhido ciências biológicas. De alguma maneira ingênua e romântica, acreditava que biólogos pudessem contribuir para proteger o que resta de mata. Mas antes de ingressar na biologia, eu alimentava outro sonho, que era aprender fotografia. Não sei de onde veio isso, pois não há ninguém da família na área artística; talvez pelo fato de apenas querer registrar o que víamos na mata. Foi então que fiz um curso introdutório no SENAC de um mês e comecei a trabalhar numa loja de fotografia como balconista: primeiro porque teria um sustento, mas também porque queria, de alguma forma, estar próximo à atividade fotográfica. Só fui entender como uma câmera fotográfica funciona depois dos meus 21 anos de idade.

Ao iniciar a universidade, vi que era possível fazer as disciplinas de outras áreas como matéria eletiva. Assim, durante a graduação, fiz todas as disciplinas de fotografia. Embora dava aula de ciências para jovens e adultos, eu já sabia, naquela ocasião, que futuramente a biologia não seria o meu ganha-pão. Depois de ter feito estágio como fotógrafo no jornal universitário,

fui monitor do laboratório de fotografia preto e branco da Escola de Belas Artes; foi quando consegui comprar minha primeira câmera. Já fazia trabalhos como fotógrafo, mas o cinema era algo que ainda nem passava pela minha cabeça.

Nessa época, vi o anúncio de uma oficina que teria no Festival de Inverno da UFMG de 2010, em Diamantina. Era de Direção de Fotografia e Edição Digital. Eu achava que a oficina era para aprender sobre direção de pessoas em um ensaio fotográfico e editar as imagens em um *software*. Para minha surpresa, era sobre a direção e edição cinematográfica, ministrada por Sérgio Vilaça, que se tornaria um grande amigo e parceiro de trabalhos.

Nesse festival, conheci também o admirável professor José Américo Ribeiro, que mais tarde fiquei sabendo que foi o responsável pela ideia de juntar todas as oficinas do festival para fazer um único filme. Eu não sabia quase nada da prática de cinema, apenas havia feito algumas disciplinas teóricas na EBA e na FAFICH. Mas naquele festival tive a experiência de ver como é feito um filme, desde a concepção da ideia, passando pelos roteiristas, a produção, a direção, a direção de arte, a produção de elenco, o som, a fotografia, a montagem e a finalização. O filme resultante das oficinas é intitulado *Diamante Devaneio ao Éter*. É um filme experimental, uma loucura total sobre uma suposta origem de Diamantina através dos quatro elementos fundamentais: terra, água, fogo e ar. Foi a primeira vez que peguei em uma câmera de vídeo e aprendi como cada função é importante para o cinema. Acima de tudo, percebi que, mesmo com uma equipe pequena, é possível realizar um filme.

Em 2011, junto com dois amigos de Papagaios, o escultor Eduardo Lobato e José Alberto Duarte, o Beбето, passamos em um edital do *Revelando os Brasis*¹, para fazermos um filme sobre a nossa cidade. Como o Eduardo foi o proponente e seria o diretor, ele foi para o Rio de Janeiro aprender sobre a técnica cinematográfica. O Beбето, que fazia cinema na UNA, faria Artes Visuais mais tarde na UFMG. Chamamos o Sérgio Vilaça para nos auxiliar e tive a chance de mais uma vez participar de um filme.

O documentário, cujo título é *O Homem, a Pedra e a Lida*², mostra o cotidiano da cidade de Papagaios em torno da economia de ardósia e a destruição que vimos durante toda a vida. Era certo, naquele instante, que eu queria cada vez mais trabalhar não só com fotografia, mas também com o cinema, pois percebi o quão poderosas são essas “armas”. Como já ministrava oficinas de fotografia e audiovisual, o desejo de ser professor nessas áreas também era cada vez maior. Foi então que pensei em realizar uma pesquisa de mestrado com fotografia, e o

¹ Disponível em: <https://www.revelandoosbrasis.com.br/>. Acesso em: 17 out. 2023.

² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CBwcjTP_RaQ. Acesso em: 17 out. 2023.

doutorado seria com cinema documentário. Pois, através dessas investigações, eu poderia mergulhar na história dessas artes e compreendê-las melhor.

Entre os anos 2011 e 2013 fiz parte do INNOVATIO – Laboratório de Artes e Tecnologias para Educação, na Escola de Belas Artes da UFMG, sob coordenação do Prof. Dr. Evandro Jose Lemos da Cunha, onde eu exercia as funções nas áreas de Fotografia, Direção de Fotografia e Edição. Lá, pude contribuir, além de outras produções, com a série *Professor Artista*, conjunto de filmes elaborado para o Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais, modalidade EaD, que fez parte do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Essa experiência me colocou em maior contato com o *fazer* documentário, pois os filmes contemplavam diversas modalidades artísticas com as quais cada professor-artista trabalha, como desenho, pintura, cerâmica, fotografia, gravura, intervenção urbana, tecnologias contemporâneas e teatro, dentre outras. A série *Professor Artista* tinha como objetivo, portanto, “o de aproximar alunos e professores de Arte do universo da produção artística contemporânea, visando ampliar a percepção sobre processos de criação, produção de materiais didático-pedagógicos e concepções de pensamentos artísticos”. (Loyola, 2016, p. 5). Foi uma experiência extraordinária que tive a oportunidade de vivenciar ao filmar o processo criativo de muitos notáveis professores-artistas, como Adel Souki, Mariana Lima Muniz, Hélio Passos Resende, Paulo Baptista, Mário Zavagli, Brígida Campbell e Clébio Maduro.

Agora, voltando à presente pesquisa. O meu desejo era encontrar um tema que possibilitasse juntar as minhas formações: a biologia, a fotografia e o cinema. Durante o curso de graduação, não me agradava tanto a “biologia pura”. Eu tinha interesse em envolver o ser humano em meus estudos. Organicamente, me aproximei de pessoas que pensavam dessa maneira. Foi então que, no final de 2006, me juntei a Emmanuel Almada, Fernanda Louro, Artur Queiroz, Daya Gloor e Maura Coutinho e formamos o Grupo Aroeira, que foi fundamental para minha formação humana e acadêmica. Éramos cinco estudantes de biologia e uma de geografia que se encontravam semanalmente para ler e discutir textos sobre ecologia humana, agroecologia, agricultura urbana e conflitos socioambientais.

No curso de biologia, nos incomodava bastante que muitas pessoas eram extremamente preocupadas com a conservação de animais e plantas, mas pouquíssimas eram com culturas tradicionais, como indígenas ou ribeirinhos, que muitas vezes são responsáveis por salvar um ecossistema inteiro. Como a jovem liderança indígena da Amazônia Vanda Witoto (1987-) diz: “As pessoas querem proteger as árvores, os rios, mas não cuidam das pessoas que protegem as árvores e os rios”.

Através de nossas discussões e análises, compreendíamos que a crise ambiental é, antes de tudo, o resultado de um consumo desenfreado, a constante devastação dos recursos naturais, a desigualdade social, o desrespeito aos Direitos Humanos e a forma como os atores governamentais ou não governamentais encaram essas questões. O grupo cresceu, vieram estudantes de outras áreas, participamos de trabalhos com outras instituições e inclusive aprovamos projetos de extensão sobre agricultura urbana na universidade. Infelizmente, em determinado momento, não pude contribuir mais, porque já havia mergulhado nos trabalhos e pesquisas das artes visuais e não consegui conciliar. Mas foi a partir dessa época que surgiu a Associação Amanu³, onde até hoje sou colaborador com fotografia e vídeo.

Para concluir minha graduação, participei do documentário *Minhocuçu – Que Bicho é Esse?*⁴, produzido para o Projeto Minhocuçu⁵, do Instituto de Ciências Biológicas da UFMG, onde dividi a direção com Sérgio Vilaça. Em 2012, utilizei esse vídeo em meu projeto de monografia, cujo título foi: *A produção e utilização de um vídeo documentário na educação ambiental: estudo de caso “Minhocuçu – Que Bicho é Esse?”*, para a obtenção do título de Bacharel em Ciências Biológicas, sob orientação da Professora Maria Auxiliadora Drumond. O objetivo do projeto (e do vídeo), além de apresentar a espécie de anelídeo e a situação social e econômica que gira em torno da sua extração e comercialização, foi contribuir para diminuir os conflitos decorrentes dessas atividades e buscar soluções para alcançar a justiça ambiental e social.

Nesse sentido, a partir do momento que dirigi esse primeiro filme sobre essa temática, senti a necessidade de estudá-la com mais profundidade, pois alimento o desejo de desenvolver mais filmes sobre essas questões. Examinar a história da representação da natureza selvagem no cinema pode nos fornecer informações valiosas do que de interessante já foi realizado pelos cineastas no passado e nos servir como referência, mas, também, avaliar o que foi considerado um equívoco, uma vez que os tempos são outros, para não repetirmos os mesmos erros, ainda que muitos desafios continuem iguais – e até mais graves –, tendo em vista a grave crise climática e as constantes práticas predatórias dos humanos na natureza.

³ A Amanu é uma associação civil, sem fins lucrativos, fundada em 2007 a partir da reunião de integrantes de três grupos autônomos que atuavam na Região Metropolitana de Belo Horizonte, Minas Gerais: o Uirapuru – Filosofia e Educação; o Grupo Aroeira – Ambiente, Sociedade e Cultura; e o Tecer – Grupo de Estudos em Educação de Jovens e Adultos. Disponível em: <http://associacaoamanu.blogspot.com/>. Acesso em 17 out. 2023.

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kdT4dHgl55M>. Acesso em 20 out. 2023.

⁵ O objetivo do Projeto, além de conhecer a espécie de anelídeo endêmico do cerrado mineiro e a situação social e econômica que gira em torno da sua extração e comercialização, é contribuir para diminuir os conflitos decorrentes dessas atividades e buscar soluções para alcançar a justiça ambiental e social.

Um ponto que me incomoda em muitos filmes e séries com essa temática é a ausência de pessoas neles. Tentei compreender quais são os motivos e as intenções por trás disso. Essa questão será melhor discutida no capítulo 5, onde conto um pouco da história dos pioneiros sobre esse gênero de filmes, pois é algo que acontece desde muito cedo no cinema e foi melhor desenvolvido pela Disney, a partir da década de 1950. E semelhante ao que Werner Herzog faz, tenho o anseio, como ele, de lutar contra a *Disneyficação* da natureza selvagem.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, precisei ir até a arte rupestre e entender que sempre tivemos a necessidade de representar a natureza selvagem em nossas imagens. Logo, organizei algumas reflexões e questionamentos para me guiar nessa investigação: desde a Pré-História o ser humano faz imagens representando o mundo natural ao seu redor. Mas para além da arte do Paleolítico, em quais outras ocasiões representamos a natureza selvagem como tema principal? Quais momentos e motivos nos fizeram incluí-la como foco de atenção em nossas imagens? A partir de qual instante começamos a representá-la na fotografia e, em específico, no cinema? Quais linguagens cinematográficas diretores e diretoras empregaram, ao longo de mais de 120 anos da história do cinema, principalmente no cinema documentário, para retratar a vida selvagem e a natureza? Quais seriam essas razões? Por quais motivos os três diretores escolhidos para esta pesquisa dedicaram suas vidas para fazer filmes com a temática sobre a natureza em seus filmes? A partir dos anos 1950, quais linguagens televisivas surgiram para representar a natureza selvagem? De que forma essas linguagens produzidas refletem o pensamento da época sobre a relação que temos com o mundo natural? E hoje? Como a representação da natureza selvagem é abordada pelos filmes contemporâneos, na TV e nas novas janelas digitais? Essas e outras perguntas, que surgiram no decorrer das investigações, pretendi me aprofundar, analisar e tentei responder durante a pesquisa.

Não pretendia fazer minhas análises apenas sobre a égide do movimento ecológico. Embora, em um primeiro momento, imagens da natureza selvagem possam nos remeter a ele, essas imagens não são de uso exclusivo dessa corrente de pensamento. De forma despretensiosa, tentei transcender os limites disciplinares e revelar a riqueza e complexidade do tema. E como nos ensina o geógrafo Carlos Walter Porto Gonçalves (1949-2023), que nos deixou muito recentemente e a quem dedico também este trabalho:

Sob a chancela do movimento ecológico, veremos o desenvolvimento de lutas em torno de questões as mais diversas: extinção de espécies, desmatamento, uso de agrotóxicos, urbanização desenfreada, explosão demográfica, poluição do ar e da água, contaminação de alimentos, erosão dos solos, diminuição das terras agricultáveis pela construção de grandes barragens, ameaça nuclear, guerra bacteriológica, corrida armamentista, tecnologias que afirmam a

concentração do poder, entre outras. Não há, praticamente, setor do agir humano onde ocorram lutas e reivindicações que o movimento ecológico não seja capaz de incorporar. No entanto, nem sempre as pessoas que se mobilizam em torno dessas questões o fazem enquanto movimento ecológico. (...) Quer dizer, a ecologia tem interessado aos mais diferentes segmentos da sociedade, apesar de nem todos partirem da mesma motivação política e ideológica. Essa situação, verifica-se, não está livre de ambiguidades e contradições. (Gonçalves, 2006, p. 12-13).

Portanto, para tentar me esquivar de julgamentos severos, uma vez que nesta pesquisa piso em terrenos complexos, de muitas áreas do conhecimento como artes, comunicação, antropologia, ambientalismo, dentre outras, assumo, desde agora, as possíveis ambiguidades e contradições que porventura possam ocorrer em minhas análises. Mas se eu tiver medo de cometê-las, não sairei do lugar. Prefiro o risco e admitir os erros, quando apontados, e corrigi-los se necessário. E não me causa angústia se acaso precise mudar de ideia sobre alguma ponderação que tenha realizado de forma equivocada. Afinal, seres humanos não são seres inertes. Estamos em constante aprendizado, até o último dia de nossas vidas.

Quando se propõe dissertar sobre um tema tão amplo, com múltiplas possibilidades de abordagem, o mais sensato a se fazer é definir qual direção pretende-se trilhar diante de tantos caminhos possíveis. Antes de pensar de que maneira a representação da natureza selvagem acontece no cinema, primeiramente é interessante refletir sobre a ideia de *natureza* que as sociedades teceram ao longo da história, compreender que “o conceito de natureza não é natural”, ele é construído socialmente e culturalmente pelas sociedades ao longo de suas histórias. (Gonçalves, 2006, p. 23). Como essa questão é bastante ampla e não há pretensão de esgotá-la, o que se anseia é visitar, no **capítulo um** desta tese, o discurso filosófico ocidental, que é vultoso sobre esse assunto. Além disso, no **capítulo dois** será necessário destrinchar o termo *selvagem*, visto que, da mesma maneira, pode sugerir múltiplas perspectivas. Com isso, delimito o sentido no qual se pretende focar através da expressão *natureza selvagem*.

No **capítulo três**, a ideia é pesquisar como a natureza selvagem foi representada nas primeiras artes figurativas, desde a arte rupestre até as pinturas do século XIX. Como o assunto é muito extenso, realizei um pequeno recorte com a ideia de apenas ilustrar alguns motivos pelos quais o ser humano a representou na arte. No **capítulo quatro**, de forma análoga, verifiquei como se deu a representação da natureza selvagem no início da fotografia. Reitero, escrever sobre os detalhes da arte de cada período está muito além do nosso escopo aqui. O que buscamos é discutir um pouco sobre a fração de cada uma delas.

No **capítulo cinco**, o objetivo é analisar especificamente a linguagem cinematográfica e televisiva e investigar como evoluíram os diversos discursos narrativos e estéticos de filmes

e séries de TV sobre a natureza selvagem, a partir do surgimento das primeiras produções do gênero, no fim do século XIX até o início da televisão, nos anos 1950. Logo em seguida, realizo a análise dos filmes dos diretores escolhidos para esta pesquisa.

Três diretores dedicaram suas vidas para realizar filmes e séries que apresentavam como foco a natureza selvagem, representando-a de maneiras bem diferentes, sendo eles: Jacques-Yves Cousteau, que apresenta uma perspectiva de *entretenimento* em suas produções; Adrian Cowell, que contém uma orientação mais *política*; e Werner Herzog, que demonstra uma tendência mais *poética*, isto é, mais cinematográfica. Os trabalhos desses realizadores orientaram esta pesquisa.

No **capítulo seis**, portanto, de forma cronológica, o primeiro diretor investigado é Jacques-Yves Cousteau (1910-1997), que realizou quatro longas-metragens e setenta documentários para a televisão, com destaque para o filme *The Silent World* (1956), que venceu o prêmio do Oscar de melhor filme documentário, e *The Undersea World of Jacques Cousteau* (1968-1975), série de TV documental de não ficção focada na biodiversidade marinha. Jacques Cousteau é considerado um dos primeiros a praticar filmagens submersas, inclusive tendo desenvolvido equipamentos de mergulho que possibilitavam a captação de imagens debaixo d'água.

No **capítulo sete**, o segundo conjunto de obras que se pretende examinar é do diretor Adrian Cowell (1934-2011), cujo mote é que a natureza é um conjunto de territórios em constante disputa por diversos atores sociais (indígenas, garimpeiros, fazendeiros, madeireiros, seringueiros etc.). Cowell foi um cineasta britânico que viveu décadas no Brasil. O motivo da escolha desse cineasta deve-se pelo fato de ser dele o maior acervo de filmes sobre a maior floresta tropical do mundo e com a maior biodiversidade: a floresta amazônica. O arquivo fílmico do realizador integra o Acervo Audiovisual do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA/PUC-Goiás), uma referência nacional e internacional na preservação do patrimônio cultural brasileiro. São 50 anos de trabalhos que documentam a história e contribuem para o debate político e cultural que envolve a Amazônia e constituem a memória dos povos da floresta, promovendo férteis discussões no sentido de compatibilizar o desenvolvimento socioambiental e o uso sustentável dos recursos naturais.

No **capítulo oito**, o terceiro diretor cuja obra este estudo pretende considerar é o cineasta alemão Werner Herzog, que retrata a natureza selvagem de forma distinta dos outros dois diretores anteriormente citados. A premissa da natureza selvagem talvez seja aquela que norteie toda a carreira de Herzog; contudo, o cineasta utiliza do recurso imaginativo, o que coloca seus filmes em um patamar além do mero discurso ambiental. Algumas das mais impactantes obras de Herzog evidenciam o conflito entre a natureza e o homem. Podemos citar desde seus primeiros títulos experimentais e de ficção, como *Fata Morgana* (1971) e *Onde Sonham as Formigas Verdes* (1984),

até os documentários mais recentes, *O Homem-Urso* (2005), *Encontros no Fim do Mundo* (2007) e *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010). O cinema de Herzog estabelece diálogo entre diversos assuntos contemporâneos, como natureza e cultura, relação do homem com outros animais, o ser humano e os seus limites – ou a falta destes –, e sobre a destruição da vida na Terra.

Estamos em uma época em que é cada vez mais importante a diversidade de representatividade sobre os variados assuntos na sociedade. Quando fui avaliar os diretores que havia escolhido, notei, no primeiro instante, que todos eram homens brancos e europeus. Por um momento, hesitei em modificar essa investigação, mas mantive a escolha, uma vez que cada um deles olha de forma diferente para a natureza selvagem, mesmo tendo perfis parecidos e origens semelhantes, da cultura ocidental europeia: sendo um francês, um inglês e um alemão.

Os filmes de vida selvagem e história natural cresceram em popularidade e tornaram-se uma importante fonte de informação científica e entretenimento, sobretudo para uma sociedade leiga em questões relacionadas ao mundo natural. No entanto, podemos perceber que, em termos estéticos/narrativos, muitos desses filmes foram ignorados por críticos e estudiosos do cinema e da televisão durante o século XX. Mas, como veremos no capítulo sobre os pioneiros, isso tem mudado nas primeiras décadas deste século, com bastantes publicações a respeito.

Portanto, a inspiração para a realização desta pesquisa emerge da (re)descoberta desses filmes por meio de um olhar cinematográfico, prático e teórico, que desenvolvi ao longo dos últimos anos. Meu interesse é compreender quais seriam as questões ideológicas, culturais e sociais defendidas por esses cineastas e o que se encontra por detrás das imagens e dos símbolos que esses filmes representam, e também como elas contribuem para a construção da ideia de natureza na sociedade como um todo.

Para este trabalho, escolhi considerar “documentários sobre a natureza selvagem”, ao invés de “documentários sobre a vida selvagem”, uma vez que a atenção do que pretendo analisar será direcionada não só a filmes que tratam da vida de animais e plantas, mas também documentários que falam sobre montanhas, florestas, rios, mares, enfim, às paisagens e aos ambientes selvagens, na concepção ocidental do termo, como será elucidado nos dois primeiros capítulos. Contudo, há momentos que utilizo outros termos como “documentários sobre a vida selvagem”, “documentários sobre a história natural”, “documentários sobre ciência e natureza”, apenas para efeito de fluidez da leitura.

Como já dito, o tema é vasto e o material disponível é tão abundante que nenhum autor ou autora pode almejar abarcá-lo, muito menos em uma tese relativamente reduzida. Este trabalho é meramente uma tentativa de delinear algumas implicações mais óbvias sobre esse

assunto e colocar em pauta a natureza, cada vez mais ameaçada pelos humanos, que não se vê fazendo parte da mesma. E uma vez que a destruímos, destruiremos a nós mesmos.

PARTE UM: A NATUREZA SELVAGEM

1. A IDEIA DE NATUREZA

«Natureza», palavra carregada de história! (Robert Lenoble. História da Ideia de Natureza, 2002).

Uma maneira razoável de iniciar uma reflexão sobre algo que apresenta muitos significados, vários sentidos, é irmos na origem da palavra do que pretendemos examinar. A etimologia da palavra natureza é do latim “Natura”, do verbo “nascer”, que remete “à ação de fazer vir ao mundo”, isto é, o “nascimento”. Inicialmente, natureza significava “tudo aquilo que surge, nasce, vive”. Depois passou a significar “o ambiente em que vive o ser humano, mas não depende dele para existir”. Significa o “universo”, o “mundo” e “o conjunto das coisas que existem realmente”, “que compõe o mundo natural”; “o que existe e não foi modificado pelos humanos”. Ofereço apenas esses conceitos que quaisquer dicionários de línguas nos apresentam nas primeiras linhas; no entanto, sabemos que existem outras tantas definições⁶.

Por designar “nascimento” em muitos idiomas, não é mera coincidência, por exemplo, como nos ensina a filósofa estadunidense Carolyn Merchant, que “tanto nas culturas ocidentais quanto nas não ocidentais, a natureza era tradicionalmente feminina. No latim e nas línguas românicas da Europa medieval e do início da modernidade, a natureza era um substantivo feminino. A palavra grega *physis* também era feminina” (Merchant, 1983, p. xxiii). De acordo com Pierre Hadot, isso explica o porquê durante o século XV a natureza ser representada “como uma mulher nua, ao mesmo tempo para simbolizar sua simplicidade e seu caráter transcendente, mas também, talvez, para sugerir que a natureza se revela para quem a contempla” (Hadot, 2006, p. 85).

Raymond Williams, em seu texto *Idea of Nature*, que investiga a relação entre o homem e a natureza e sua história, diz que:

a ideia de natureza contém, embora muitas vezes despercebida, uma quantidade extraordinária de história humana. (...) Já tentei analisar algumas ideias comparáveis, crítica e historicamente. Entre elas estavam cultura, sociedade, indivíduo, classe, arte, tragédia. Mas é melhor dizer desde já que, por mais difíceis que sejam todas essas ideias, a ideia da natureza as faz parecer comparativamente simples (Williams, 1980, p. 67, tradução do autor)⁷.

⁶ De acordo com Robert Lenoble, “as definições que encontramos hoje nos nossos dicionários continuam a ser conquistas laboriosamente obtidas no decurso da história por meio de um longo esforço do pensamento” (Lenoble, 2002, p. 184).

⁷ No original: [the idea of nature contains, though often unnoticed, an extraordinary amount of human history. (...) I've previously attempted to analyze some comparable ideas, critically and historically. Among them were culture,

Assim, mais do que uma palavra, natureza é uma ideia que fascina, que perpassa a existência e o conhecimento da própria humanidade, isto é, complexa e multifacetada. Por isso, acredito que nada melhor do que nos ampararmos no campo da filosofia para tentar elucidá-la, ao menos um pouco, uma vez que ilustres pensadores e filósofos escreveram a respeito dela no último século – e alguns continuam escrevendo –, tal como: Robert Lenoble (1902-1959, francês), Claude Lévi-Strauss (1908-2009, francês), Raymond Williams (1921-1988, inglês), Pierre Hadot (1922-2010, francês), Carolyn Merchant (1936-, estadunidense), Max Oelschlaeger (1943-, estadunidense), Bruno Latour (1947-2022, francês), Tim Ingold (1948-, inglês), Philippe Descola (1949-, francês), Eduardo Viveiro de Castro (1951-, brasileiro), Dominique Bourg (1953-, francês), Ailton Krenak (1953-, brasileiro).

A intenção de mencionar a nacionalidade dos autores e autora no parágrafo anterior foi para assumir, de antemão, de onde partiram os principais pensamentos que aqui estão, que são, em sua maioria, da cultura ocidental, também conhecida como civilização ocidental, que deixou um legado cultural ao redor do mundo baseado principalmente na tradição greco-romana e na moral judaico-cristã, oriundas da Europa. Sempre que possível, entretanto, tento contrapor essas tradições ao longo do texto, baseado nesses e em outros autores e em outras culturas.

Entender como ocorreu, mesmo que brevemente, a transformação da ideia de natureza até os nossos dias irá nos auxiliar a pensar, mais adiante, como acontece a representação dela e dos elementos que a compõem tanto nas artes pictóricas quanto no cinema, que é uma arte relativamente recente. O interesse, com isso, como já introduzido, é compreender quais seriam as questões ideológicas, culturais e sociais contidas nessas representações e como elas contribuem para a construção da ideia de natureza na sociedade como um todo.

Admito, talvez seja demasiado tentar cobrir tantos períodos da história humana, mas ousou proceder dessa maneira com a justificativa da *licença poética*, que oferece liberdade ao artista de se expressar criativamente, sem obediência rígida a um cânone, a um código ou modelo convencional de escrita, sobretudo no âmbito da academia. Além disso, escrevo este texto e faço analogia dele com um filme de linguagem moderna de enredo não linear, que utiliza a *montagem paralela e flashbacks*, isto é, que faz uso de um tipo de montagem que vai e volta no tempo constantemente. Em determinado momento, posso falar de um período no passado e, logo depois, no próximo parágrafo, caminhar mil anos no período histórico, e vice-versa, sem tanta preocupação em seguir uma linha cronológica meticulosa.

society, individual, class, art, tragedy. But I'd better say at the outset that, difficult as all those ideas are, the idea of nature makes them seem comparatively simple].

Robert Lenoble, importante filósofo e historiador das ciências, em seu livro *História da Ideia de Natureza*, aborda como a observação da natureza pelo ser humano modificou-se ao longo do tempo, o que permitiu o seu maior entendimento. Partimos de uma natureza “mágica” na Pré-História, atravessamos uma natureza “sonhada e temida” na Idade Média, depois passamos por uma efervescência no Renascimento, que resultou, no século XVIII, em uma natureza “matemática”, que pode ser descrita, calculada, mecanizada e explorada, dando origem ao pensamento ocidental atual sobre ela, espalhado pelo globo com as invasões europeias.

Robert Lenoble nos adverte que, se queremos compreender as antigas concepções da natureza, não seria interessante “menosprezar a sua radical heterogeneidade” ao longo das várias etapas pela qual a humanidade passou (Lenoble, 2002, p. 143). O autor discorda de uma frase consagrada que inúmeros livros de História costumam reproduzir, de que foi no Renascimento que os homens se puseram a “observar a natureza”. Ele questiona: teve alguma “época em que o homem não observava a natureza? Em que empregava então o seu tempo, e como podia subsistir? A natureza? Pois se ele vive nela, dela tira os seus recursos, não pode durar a menos que aprenda a proteger-se”. (Lenoble, 2002, p. 27). Lenoble destaca que “a atenção dirigida pelo homem para a natureza não data de uma época determinada. Entre ela e ele o diálogo nunca teve um começo – a menos que se prefira dizer que tenha começado com a própria humanidade – e nunca será interrompido” (Lenoble, 2002, p. 201).

Em *Sapiens – Uma breve história da humanidade*, Yuval Noah Harari narra, através de uma visão ampla e crítica, a nossa jornada pelo planeta Terra e como nos tornamos os governantes do mundo, subjuguando todas as outras espécies. O autor desenvolve a ideia de três revoluções pelas quais a humanidade passou: a *Revolução Cognitiva*, que deu início à história e quando o ser humano era nômade caçador-coletor, há cerca de 70 mil anos; a *Revolução Agrícola*, por volta de 12 mil anos atrás, quando houve a domesticação de animais e plantas e grupos humanos começam a fazer assentamentos permanentes; e, por fim, a *Revolução Científica*, que começou há apenas 500 anos na Europa, quando os europeus conquistam o resto do mundo e acontece a ascensão do capitalismo (Harari, 2020). Em todas essas revoluções é possível perceber a transformação da ideia de natureza pelos humanos.

As primeiras ideias que os seres humanos teceram em relação à natureza, durante a *Revolução Cognitiva*, são antropocêntricas, isto é, onde os humanos são o centro do universo, sendo eles rodeados por todas as outras coisas. É uma natureza “mágica”, onde tudo que existe é feito para atender as necessidades humanas. “A magia, «o poder de fabulação», como diz Bergson, é uma necessidade psicológica, tal como a razão” (Lenoble, 2002, p. 38). “Os Antigos acreditavam que tudo era feito para o homem e nos é forçoso acreditar que esta ilusão é bem

tenaz, visto que é preciso combatê-la incessantemente” (Poincaré *apud* Lenoble, 2002, p. 40). Lenoble salienta que “serão necessários séculos” para que os seres humanos se acostumem à ideia de que “os acontecimentos adversos não são punições” (Lenoble, 2002, p. 41).

Contentamo-nos, em geral, com descrever o animismo⁸ da criança e do primitivo – que deu a sua primeira forma à ideia de Natureza (...) este mesmo animismo tem causas psicológicas: não é simplesmente um *estado* da consciência, é um *produto* dela. (...) Podemos compreender que o sujeito, não tendo ainda outra experiência a não ser a da sua conduta, imagine que todos os seres que o rodeiam têm uma conduta semelhante (...) Na história, foram-lhe necessários longos séculos para atravessar o véu da magia (...) (Lenoble, 2002, p. 42 e 50).

Joseph Beaudé, que escreveu a “Apresentação” do livro de Lenoble, aponta que “não existe uma *natureza em si*, existe apenas uma *natureza pensada*. (...) A «natureza em si» não passa de uma abstração. Não encontramos senão uma ideia de natureza, que toma «sentidos radicalmente diferentes segundo as épocas e os homens»”. (Lenoble, 2002, p. 16-17).

Para a Antropologia, que estuda o ser humano como ser biológico, social e cultural, isso é bastante claro: “toda ‘natureza’ faz parte de uma ‘cultura’, isto é, que cada cultura tem a natureza que lhe cabe enquanto dimensão imanente de sua própria capacidade criativa”. (Viveiros De Castro, 2008, p. 89).

Harari atribui à imaginação humana essa variedade de culturas e também de idiomas. Diz o autor que, “graças ao surgimento da *ficção*, até mesmo pessoas com a mesma composição genética e vivendo em condições ecológicas similares foram capazes de criar realidades imaginadas muito diferentes, que se manifestavam em diferentes normas e valores”. (Harari, 2020, p. 70-71).

O ponto determinante, de acordo com Harari, para uma mudança de atitude radical para com a natureza, foi a *Revolução Agrícola*, “quando os sapiens começaram a dedicar quase todo seu tempo e esforço a manipular a vida de algumas espécies de plantas e de animais”. (Harari, 2020, p. 113). Segundo o autor, esse acontecimento ainda é controverso, pois, enquanto para alguns significou o sucesso da humanidade, colocando-a “no caminho da prosperidade e do progresso”, para outros foi o que nos levou à maldição, quando os “sapiens abandonaram sua íntima simbiose com a natureza e correram rumo à ganância e à alienação”. (Harari, 2020, p. 139). O historiador descreve que, nesse período, os agricultores:

⁸ “O animismo (de ‘anima’, alma ou espírito em latim) é a crença de que praticamente todo lugar, todo animal, toda planta e todo fenômeno natural tem consciência e sentimentos, e que pode se comunicar diretamente com os humanos”. (Harari, 2020, p. 83-84).

viviam em ilhas humanas artificiais que eles talhavam laboriosamente a partir da natureza ao redor. Eles derrubavam florestas, cavavam canais, limpavam campos, construíam casas, sulcavam a terra e plantavam árvores frutíferas em fileiras ordenadas. O habitat artificial resultante era destinado apenas aos humanos e “suas” plantas e animais, sendo muitas vezes delimitado por muros e cercas. As famílias de agricultores faziam tudo o que estava a seu alcance para manter distância de animais selvagens e ervas daninhas impertinentes. Se tais intrusos conseguiam entrar, eram expulsos. Se persistiam, seus adversários humanos procuravam maneiras de exterminá-los. (...) Em consequência, desde o advento da agricultura as preocupações com o futuro se tornaram atores importantes no teatro da mente humana (Harari, 2020, p. 140 e 143).

Essa relação com o mundo natural persistiu durante séculos. Em *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*, Keith Thomas narra como se deu, na Inglaterra, a transformação da relação do homem com animais e plantas, inaugurando a modernidade. Na Europa, com o predomínio do cristianismo, que teve um papel crucial na formação da civilização ocidental, até o século XV, “a visão tradicional era que o mundo fora criado para o bem do homem e as outras espécies deviam se subordinar a seus desejos e necessidades”. (Thomas, 1988, p. 21). Os animais domésticos existiam para trabalhar para os humanos e ceder tudo que era possível, como leite, carne, pele, lã etc., e os animais selvagens serviam para ser caçados. As florestas eram fontes de madeira para diversos fins.

O Jardim do Éden, afirmavam (os cristãos), era um paraíso preparado para o homem, no qual Deus conferiu a Adão o domínio sobre todas as coisas vivas (Gênesis, I, 28). No princípio, homem e bestas conviveram pacificamente. Os homens provavelmente não eram carnívoros e os animais eram mansos. Mas com o pecado e a Queda a relação se modificou. Ao rebelar-se contra Deus, o homem perdeu o direito de exercer um domínio fácil e incontestado sobre as outras espécies. A terra degenerou. (...) Então, após o Dilúvio, Deus renovou a autoridade do homem sobre a criação animal. (...) Doravante, os homens seriam carnívoros e os animais poderiam ser abatidos e comidos legitimamente, guardando-se apenas as restrições de dieta vigentes. Nesta lei do Antigo Testamento o domínio do homem sobre a natureza se fundou. (Thomas, 1988, p. 22).

Para o cristianismo, o homem não pertence à natureza como todas as outras coisas, e sim ao plano *sobrenatural*, à *graça*. “Assim, ao mesmo tempo que continua a cantar a glória de Deus e a elevar o homem até ele, a natureza é igualmente a inimiga do homem, que só pode desabrochar ultrapassando-a, a inimiga de Deus, uma vez que a «natureza» resiste à graça, à sobrenatureza”. (Lenoble, 2002, p. 187-188).

Outra obra que mostra a evolução das atitudes do ser humano com relação à natureza é *O Véu de Ísis – Ensaio sobre a história da ideia de natureza*, de Pierre Hadot. Nesse livro, no qual um dos fios condutores é a célebre fórmula de Heráclito “A natureza ama ocultar-se”, o autor considera que esse fenômeno histórico – a procura dos segredos da natureza – “desempenhou um grande papel no nascimento da ciência moderna” (Hadot, 2006, p. 17). É quando, segundo Harari, acontece a terceira revolução na qual ele se debruça, a *Revolução Científica*, em que o ser humano se assume ignorante e admite que não sabe das coisas que regem o mundo. Nessa época, o ser humano “presume que não sabemos tudo. O que é ainda mais crucial, aceita que as coisas que achamos que sabemos podem se mostrar equivocadas à medida que adquirimos mais conhecimento. Nenhum conceito, ideia ou teoria é sagrada e inquestionável”. (Harari, 2020, p. 338).

A grande descoberta que deu início à *Revolução Científica* foi a descoberta de que os humanos não têm as respostas para suas perguntas mais importantes. Tradições de conhecimento pré-modernas como o islamismo, o cristianismo, o budismo e o confucionismo afirmavam que tudo que é importante saber a respeito do mundo já era conhecido. Os grandes deuses, ou o Deus todo-poderoso, ou as pessoas sábias do passado detinham uma sabedoria universal, que revelavam a nós por meio de escrituras e tradições orais (a Natureza como obra de Deus). Os meros mortais adquiriam conhecimento ao estudar tais tradições e textos antigos e entendê-los da maneira adequada. Era inconcebível que a Bíblia, o Corão ou os Vedas estivessem omitindo um segredo crucial do universo – um segredo que ainda pode vir a ser descoberto por nós, criaturas de carne e osso. (Harari, 2020, p. 338-339).

É manifesto que a ciência moderna talvez demorasse a se desenvolver se não fosse pelos gregos. Robert Lenoble revela que Sócrates – “Só sei que nada sei” – é “considerado o pai do pensamento ocidental”. (Lenoble, 2002, p. 59). O autor chama de “O Milagre Grego” o que ocorreu na Grécia por volta do século V a.C. Pierre Hadot verificou que a primeira vez que a palavra referente à natureza – em grego *physis* – foi empregada situa-se no século VIII a.C., na *Odisseia*, de Homero. (Hadot, 2006, p. 38). A partir do século V a.C., Platão e Aristóteles começam a ver o aparecimento de usos absolutos da palavra *physis*, sendo que anteriormente essa mesma palavra acompanhada pelo seu genitivo significava o que chamamos de a “natureza de uma coisa, sua essência”. (Hadot, 2006, p. 39).

Para Lenoble, “o pensamento grego, do qual provém toda a civilização da Europa, constitui de tal forma o tipo dominante da história humana que na maior parte das vezes nos referimos a ele como se a consciência nunca tivesse conhecido outros triunfos”. Todavia, ele nos recorda que “a *Natureza* do europeu não é a do árabe nem a do asiático” (Lenoble, 2002, p.

53), nem mesmo a dos povos nativos da África, da América ou da Oceania. Mas ele lembra que foi com os gregos que:

(...) finalmente o homem se arrisca a «ver» nos objectos que o rodeiam coisas que existem «em si mesmas», «existências separadas», «movimentos próprios» que merecem interesse, ainda que não provenham do homem e não conduzam a ele. Pode dizer-se que, pela primeira vez, ele se apercebe de que não existem apenas o homem e os seus problemas, que também as coisas *são*. O acesso à Natureza, com o Aristotelismo, resulta, pois, de uma *transferência de interesse*. (...) foi ele (Aristóteles) que concebeu a ideia de uma Natureza que deixa de ser um símbolo humano e, por consequência, de leis que temos de verificar e não de imaginar segundo o nosso desejo. (...) Toda a percepção das coisas ficou transformada (Lenoble, 2002, p. 68 e 71).

Aristóteles (384-322 a.C.), que influenciou o período helenístico, foi o primeiro autor a criar um sistema de classificação e dividiu o mundo natural em animais, plantas e minerais. Escreve *História dos Animais* e *Das Partes dos Animais*, onde explica as particularidades observadas e características em comum e diferentes entre eles (Rooney, 2018, p. 15). Lévi-Strauss ensina que “toda classificação é superior ao caos, e mesmo uma classificação ao nível das propriedades sensíveis é uma etapa em direção a uma ordem racional”. (Lévi-Strauss, 2012, p. 31).

Em síntese, de acordo com Dominique Bourg, a ideia predominante ou hegemônica de natureza, iniciada na tradição greco-romana, e hoje presente nas sociedades modernas ocidentais, constitui-se a partir de três oposições: 1) *natural* e *sobrenatural*, em que natureza é o conjunto dos fenômenos que se produzem por si sós, de modo regular e independente de qualquer intervenção divina, aqui natureza se opõe à criação; 2) *natural* e *artificial*, estabelecida por Aristóteles, na qual se afirma que são naturais as coisas que possuem um devir espontâneo, enquanto as coisas artificiais não têm um princípio em si mesmas, mas no seu fabricante, ou seja, os movimentos e as mudanças que as afetam são produzidos por causas alheias; 3) e, por último, *natureza* e *cultura*, em que se imagina como natural o que é biológico, por oposição às tradições externas transmitidas e enriquecidas de geração em geração humana, isto é, a cultura. (Bourg, 1997, p. 68-71).

A primeira ideia citada por Bourg, que contrapõe *natural* e *sobrenatural*, é relativamente fácil imaginarmos, uma vez que basta pensarmos que aquilo que é *natural* é inato, orgânico, sem a nossa intervenção; enquanto o que é *sobrenatural* é algo que não está em nosso plano, é sobre-humano, é transcendental, é divino.

Como diz Sêneca: “O que é a Natureza senão o próprio Deus e a razão divina imanente ao mundo em sua totalidade e em todas as suas partes?”. Plínio o Velho, no início de sua *História Natural*, assinala vivamente a aparição dessa Natureza divinizada, que reinará durante muito tempo no espírito dos homens do Ocidente: (...) Identificada com Deus pelos estóicos, a natureza será muitas vezes concebida, a partir do século I a.C., como uma deusa, que se pode invocar como faz Plínio: “Salve, Natureza, Mãe de todas as coisas”. (Hadot, 2006, p. 46).

A segunda ideia mencionada por Bourg, da natureza ser o contrário daquilo que é artificial, ou seja, “tocado pelo homem”, pode ser datada tendo início com a invenção da agricultura e da pecuária, quando começa a era da artificialização do meio em que vivemos. Nesse período, “a natureza recua pela primeira vez, no sentido de os homens substituírem processos naturais, portanto automáticos, por processos artificiais. A agricultura propriamente dita substitui certos ecossistemas por agrossistemas, que não poderiam manter-se sem a intervenção do homem”. (Bourg, 1997, p. 80-81).

Esse processo de artificialização do meio, embora já existente há milênios, ganhou ainda mais força com a Revolução Industrial, a partir da segunda metade do século XVIII, na Inglaterra. Raymond Williams comenta sobre isso em seu texto já mencionado:

A maioria das ideias anteriores sobre a natureza incluía, de maneira integral, ideias sobre a natureza humana. Mas agora a natureza, cada vez mais, estava “lá fora” e era natural reformulá-la para uma necessidade dominante (...) A natureza, (...) de fato fugiu para as margens: para o remoto, o inacessível, as áreas relativamente áridas. A natureza estava onde a indústria não estava e, nesse sentido real, mas limitado, tinha muito pouco a dizer sobre as operações na natureza que estavam ocorrendo em outros lugares. (Williams, 1980, p. 79-80, tradução do autor)⁹.

No início do século XIX, a natureza que estava ‘lá fora’, isto é, aquela que depois iremos chamar de selvagem, ainda existia em abundância na maioria dos lugares, em grandes extensões de terra, principalmente nos países recém-colonizados.

Max Oelschlaeger, em seu livro *The Idea of Wilderness – From Prehistory to the Age of Ecology*, ao comentar sobre a ocupação do território estadunidense, diz que “o uso da terra e a composição das comunidades nativas de plantas e animais mudaram rápida e amplamente no século XIX. Impulsionadas por uma economia política capitalista, cada vez mais áreas

⁹ No original: [Most earlier ideas of nature had included, in an integral way, ideas of human nature. But now nature, increasingly, was 'out there', and it was natural to reshape it to a dominant need. (...) Nature (...) indeed fled to the margins: to the remote, the inaccessible, the relatively barren areas. Nature was where industry was not, and then in that real but limited sense had very little to say about the operations on nature that were proceeding elsewhere].

selvagens foram transformadas em civilização”. (Oelschlaeger, 1991, p. 3-4, tradução do autor)¹⁰.

(...) a natureza selvagem era vista quase exclusivamente como um recurso natural a ser explorado. O século XIX também marcou o início de uma importante mudança no significado da ideia de paisagem selvagem. De forma elíptica, ocorreu uma mudança da visão da natureza selvagem como meramente um recurso valioso (como um meio para fins econômicos) e obstáculo (a natureza deve ser conquistada para que a civilização avance) em direção a uma concepção de natureza selvagem como um fim em seu próprio direito e espécies ameaçadas de extinção que precisam de preservação. (Oelschlaeger, 1991, p. 5, tradução do autor)¹¹.

Esse autor nos lembra que essa ideia mutável da destruição para a conservação da vida selvagem, iniciada nos Estados Unidos da América por Henry David Thoreau e John Muir, foi determinante para a criação de parques nacionais e organizações dedicadas à proteção da vida selvagem¹², não só naquele país, como também em outros lugares do mundo, inclusive no Brasil.

Além disso, ainda no século XIX houve uma outra revolução que determinou a mudança de pensamento do ser humano em relação aos outros seres vivos. Foi quando Charles Darwin publicou a primeira edição de *A Origem das Espécies*, no dia 24 de novembro de 1859. Quando Darwin “sugeriu que o *Homo sapiens* era apenas mais uma espécie animal, as pessoas ficaram furiosas. Ainda hoje, muitos se recusam a acreditar nisso”. (Harari, 2020, p. 35). Depois de Darwin, compreendemos que somos mais próximos dos animais do que podíamos imaginar. Max Oelschlaeger nos lembra que “a ideia da natureza como fonte da existência humana, em vez de um mero recurso para alimentar a economia é o resultado da segunda revolução

¹⁰ No original: [Land use and the makeup of native plant and animal communities changed rapidly and widely in the nineteenth century. Propelled by a capitalistic political economy, wilderness areas were transformed into civilization].

¹¹ No original: [(...) wilderness was viewed almost exclusively as a natural resource to be exploited. The nineteenth century also marked the beginning of an important change in the meaning of the idea of wilderness. Elliptically stated, a shift transpired from viewing wild nature as merely a valuable resource (as a mean to economic ends) and obstacle (wilderness must be conquered for civilization to advance) toward a conception of wilderness as an end in its own right and an endangered species in need of preservation].

¹² Mas veremos que essa “importação” de um modelo conservacionista estadunidense não atua de forma tranquila em todos os países. Antônio Carlos Diegues, que escreveu *O Mito Moderno da Natureza Intocada*, analisa como esse mito moderno, originário dos países desenvolvidos, refere-se às áreas naturais protegidas, considerando-as como paraísos desabitados que devem ser protegidos dos seres humanos, ou seja, intocados. Diegues percebe que acontece que esse mito se confronta com mitos e simbologias de populações tradicionais (indígenas, pescadores artesanais, ribeirinhos) que moram dentro ou no entorno desses parques nacionais protegidos e possuem uma relação mais harmoniosa (comparando-se com a civilização urbano-industrial, destruidora da natureza) com o mundo natural em que se inserem (Diegues, 2001). Em determinados momentos da análise dos filmes e séries, quando esse mito da “natureza intocada” estiver sendo reproduzido, consultamos Diegues e suas reflexões.

científica, iniciada no século XIX por Charles Darwin e Rudolf Clausius”. (Oelschlaeger, 1991, p. 1, tradução do autor)¹³.

A terceira ideia trazida por Bourg, da oposição natureza e cultura, foi bem desenvolvida pela antropologia e etnografia no início do século XX. Claude Lévi-Strauss, em *O Pensamento Selvagem*, tenta entender, por exemplo, o que é universal na humanidade, observando povos nativos da África e da América. O “pai do estruturalismo”, através de sua obra, questionou a oposição entre natureza e cultura, ao mostrar como a cultura, na verdade, é uma produção – e não uma negação – da natureza. Por meio de uma revisão bibliográfica minuciosa, de leituras de pesquisadores que estudaram diferentes povos ao redor do mundo, bem como de suas próprias observações, Lévi-Strauss chega à conclusão que, independentemente de onde um povo habita, ele tem como princípio a observação de tudo que o cerca e aprende como sobreviver naquele ambiente, com os recursos que estão disponíveis para suprir suas necessidades.

Lévi-Strauss argumenta:

não duvidemos de que foi necessária uma atitude de espírito verdadeiramente científico, uma curiosidade assídua e sempre alerta, uma vontade de conhecer pelo prazer de conhecer, pois apenas uma pequena fração das observações e experiências (sobre as quais é preciso supor que tenham sido inspiradas antes e sobretudo pelo gosto do saber) podia fornecer resultados práticos e imediatamente utilizáveis. (Lévi-Strauss, 2012, p. 31).

Após analisar vários exemplos de povos diferentes, este autor conclui que, em todas as regiões do mundo, “as espécies animais e vegetais não são conhecidas porque são úteis; elas são consideradas úteis ou interessantes porque são primeiro conhecidas”. (Lévi-Strauss, 2012, p. 25).

Para finalizar, como nos lembra Carlos Walter Porto Gonçalves, “o conceito de natureza não é natural” (Gonçalves, 2006, p. 23). Ele é construído socialmente e culturalmente pelas sociedades ao longo de suas histórias. A suposta separação entre seres humanos e/versus natureza é, portanto, uma característica do pensamento moderno ocidental, cuja raiz filosófica encontra-se na Grécia e na Roma antiga. Mas Carlos Walter nos adverte:

Quando afirmamos que é o pensamento dominante no Ocidente, queremos deixar claro que a afirmação desse pensamento – que opõe homem e natureza

¹³ No original: [The idea of nature as the source of human existence, rather than a mere re-source to fuel the economy, is the outcome of the second scientific revolution, initiated in the nineteenth century by Charles Darwin and Rudolf Clausius].

– constitui-se contra outras formas de pensar. Não devemos ter a ingenuidade de acreditar que ele se afirmou perante outras concepções porque era superior ou mais racional e, assim, desbancou-as. Não, a afirmação desta oposição homem-natureza se deu, no corpo da complexa História do Ocidente, em luta com outras formas de pensamento e práticas sociais (Gonçalves, 2006, p. 28).

O escritor indígena Ailton Krenak, ao refletir, na atualidade, sobre o “mito da sustentabilidade, inventado pelas corporações para justificar o assalto que fazem à nossa ideia de natureza”, discorre:

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso – enquanto seu lobo não vem –, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. (Krenak, 2019, p. 16-17).

Portanto, para Krenak e outros povos indígenas, os seres humanos também fazem parte da natureza, que engloba o todo, e esta dualidade humanidade/cultura e natureza é característica do mundo do Ocidente. “A vulgata metafísica ocidental consiste na ideia de que não existe senão uma única natureza externa, e várias culturas, várias subjetividades que giram em torno dessa natureza”. (Viveiros de Castro, 2008, p. 93).

Possuir esse entendimento do processo histórico pelo qual a humanidade passou (e ainda passa) é importante para compreendermos como a ideia de natureza é mutável e isso será determinante no modo como ela foi representada ao longo da história da arte e, mais tarde, do cinema e da televisão. Muitas dessas ideias e percepções em relação à natureza serão retomadas em momentos propícios quando for produzida a análise das obras que propus investigar.

2. SELVAGEM É O NÃO HUMANO

O aparente sucesso da humanidade em dominar e transformar a vida selvagem em civilização não apenas põe em perigo a própria teia da vida, mas diminui fundamentalmente nossa humanidade, nosso potencial para uma existência humana mais plena e rica. E assim, no começo, não posso fazer nada melhor do que repetir a advertência de [Henry David] Thoreau: “Na selva está a preservação do mundo”. (Max Oelschlaeger, *Idea of Wilderness*, 1991, tradução do autor).¹⁴

Da mesma forma que a palavra natureza foi examinada no capítulo anterior, é importante efetuar o mesmo com a palavra selvagem, uma vez que a atual proposta é realizar uma análise sobre a representação da natureza selvagem nas artes e, especialmente, no cinema; e por essa expressão sugerir alguns tantos significados, é interessante delimitar o sentido no qual se pretende enfocar.

Selvagem, nos dicionários, pode significar “aquele que não passou pelo processo de domesticação”, falando de animais: “animal selvagem”. “Sem resquícios de civilização”, “lugar selvagem”; “pessoa selvagem”; “paisagem selvagem”. No sentido figurado, significa que há “manifestação de crueldade”; “bárbaro: foi atacado por selvagens quando passou pelo bairro”. Em um sentido pejorativo, pode tanto ser utilizado para referir-se àquele que pertence a uma “civilização considerada primitiva”, “nômade”; como também expressar “brutalidade, ignorância, rudeza”. Definitivamente, o termo selvagem utilizado neste estudo significa “próprio das selvas”; “silvestre”; “animal selvagem”; “vida selvagem”; “natureza selvagem”.

Na Bíblia, a primeira vez que o termo “selvagem” é mencionado situa-se no livro Gênesis, no Antigo Testamento. Na versão antiga do livro, a expressão utilizada é “bestas feras da terra”. Segundo a escritura cristã, Deus criou o mundo em sete dias. Depois de criar os céus e a terra, o dia e a noite, a luz e a água, o sol e a lua, as plantas e todo tipo de vegetação, no quinto dia “Deus criou os grandes animais aquáticos e os demais seres vivos que povoam as águas, em conformidade com suas muitas espécies; e todas as aves, também de acordo com suas espécies” (SBB, Gênesis, I, 21). Assim, disse Deus: “Que a terra produza seres vivos segundo suas espécies: rebanhos domésticos, animais selvagens e todos os demais seres viventes da terra, cada um de acordo com sua espécie!” (SBB, Gênesis, I, 24).

Michel Pastoureau escreveu o intrigante livro *Os Animais Célebres*, onde compila a história das relações entre os seres humanos e os animais – alguns existiram de fato, outros

¹⁴ No original: [Humankind’s apparent success in dominating and transforming wilderness into civilization not only endangers the web of life itself but fundamentally diminishes our humanity, our potential for a fuller and richer human beingness. And so, in the beginning, I can do no better than repeat Thoreau’s admonition: “In wildness lies the preservation of the world”].

tirados da Bíblia, mitologias, sonhos, literatura –, limitando-se ao Ocidente, sobretudo às sociedades europeias, para não correr o risco, segundo ele, de dizer “asneiras” sobre outras culturas que não tem conhecimento. Nesse livro, ele apresenta quarenta animais célebres e opta por iniciá-lo com a história sobre *A Serpente do Pecado Original* (SBB, Gênesis 3, 1-15) e logo depois sobre *Os Animais da Arca* (SBB, Gênesis 6,9 – 9,17), pois, como lembra o autor, “a história cultural ultrapassa a história natural”. (Pastoureau, 2015, p. 15).

No terceiro capítulo, o historiador expõe *O Bestiário de Lascaux* (cerca de 17.000 a.C.), no qual descreve as figuras rupestres de animais pintados, gravados e desenhados na gruta de Lascaux, na França, descoberta em setembro de 1940. Pastoureau argumenta que os animais foram por muitos anos desprezados pelos historiadores e que apenas recentemente cresce o interesse de relacioná-los com a nossa história. Segundo ele, atualmente o animal é um foco de estudo, na interseção de múltiplas disciplinas. (Pastoureau, 2015, p. 10).

Tim Ingold nos lembra que o *Homo sapiens* é uma entre milhares de espécies, e, além disso, somos relativamente recentes. Ele afirma que as noções que temos da humanidade e do ser humano foram determinadas pelas ideias que temos dos animais.

Para nós, que fomos criados no contexto da tradição do pensamento ocidental, os conceitos de "humano" e "animal" parecem cheios de associações, repletos de ambigüidades e sobrecarregados de preconceitos intelectuais e emocionais. (...) Cada geração reconstrói sua concepção própria de animalidade como uma deficiência de tudo o que apenas nós, os humanos, supostamente temos, inclusive a **linguagem**, a **razão**, o **intelecto** e a **consciência moral**. E a cada geração somos lembrados, como se fosse uma grande descoberta, de que os seres humanos também são animais e que a comparação com os outros animais nos proporciona uma compreensão melhor de nós mesmos. (Ingold, 1994, p. 14, grifo do autor).

Ingold faz uma reflexão sobre a questão: “como reconhecer o que é ou não é um ser humano?”. O autor observa que na época das primeiras grandes navegações haviam algumas dúvidas dos navegantes quanto a isso, mas que hoje é uma pergunta que não incomoda mais, visto que “o mundo está inteiramente aberto às viagens e às comunicações; desse modo, acreditamos conhecer todo o amplo espectro da variedade humana”. (Ingold, 1994, p. 14). “Em termos biológicos, a humanidade se apresenta como um campo contínuo de variação, composto de uma miríade de diferenças sutilmente graduadas”. (Ingold, 1994, p. 17).

Ainda é recente que povos nativos de todo o mundo, colonizados e (muitos) exterminados pelos europeus e seus descendentes, foram denominados de “selvagens” pelo homem branco ocidental, evidenciando o preconceito que estes tinham (e muitos ainda têm) com os habitantes originários do continente que exploravam (e ainda exploram). Para os

ocidentais, os “selvagens” deveriam passar pelo “processo de civilização”, que basicamente se tratava de converter os povos nativos a viverem pautados pelas tradições europeias, mas sem os seus confortos e privilégios, o que acarretava na negação dessas outras culturas com o intuito de dominá-las. Quando havia (há) alguma resistência, eram (são) dizimados.

Em seu romance *Elizabeth Costello*, John Maxwell Coetzee coloca na voz de sua protagonista, no texto *O Romance na África*, onde discute o futuro do romance, um resumo de como foi a colonização do resto do mundo pelos europeus: “Desde o século dezessete, escreve (Paul) Zumthor, a Europa espalhou-se pelo mundo como um câncer, primeiro sorrateiramente, mas já há algum tempo em ritmo acelerado, até que hoje devasta formas de vida, animais, plantas, habitats, línguas”. (Coetzee, 2004, p. 44). Assim, se pensarmos no conceito de “bárbaros” para “selvagem”, os brancos europeus e seus descendentes seriam os “selvagens”.

Entretanto, como sustento aqui, o que chamo de selvagem neste trabalho é tudo aquilo que não é humano, segundo a cultura ocidental. “Na perspectiva da evolução da vida como um todo, a linhagem humana representa apenas um pequeno e insignificante ramo de um esplêndido e frondoso arbusto. Cada ramo expande-se numa direção que jamais foi seguida antes e jamais será retomada”. (Ingold, 1994, p. 18).

Claude Lévi-Strauss presta uma homenagem a Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) – importante filósofo e escritor iluminista – em seu texto “Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem”. Lévi-Strauss lembra que Rousseau não apenas fundou a ciência da etnologia¹⁵, como também foi o pioneiro em colocar em questionamento as relações entre a natureza e a cultura:

Começou-se por cortar o homem da natureza e constituí-lo como um reino supremo. Supunha-se apagar desse modo seu caráter mais irrecusável, qual seja, ele é primeiro um ser vivo. E permanecendo cegos a essa propriedade comum, deixou-se o campo livre para todos os abusos. Nunca antes do termo destes últimos quatro séculos de sua história, o homem ocidental percebeu tão bem que, **ao arrogar-se o direito de separar radicalmente a humanidade da animalidade, concedendo a uma tudo o que tirava da outra, abria um ciclo maldito**. E que a mesma fronteira, constantemente empurrada, serviria para separar homens de outros homens, e reivindicar em prol de minorias cada vez mais restritas o privilégio de um humanismo, corrompido de nascença por ter feito do amor-próprio seu princípio e noção (Lévi-Strauss, 1993, p. 49, grifo do autor).

¹⁵ Ciência que analisa as situações e documentos registrados pela etnografia, descrição das várias etnias ou da cultura de um povo, interpretando-os a fim de propor uma comparação entre culturas.

Esse “ciclo maldito” que Lévi-Strauss denuncia, a separação entre humanidade e não humanidade, isto é, humanos e selvagens, determinou como os ocidentais irão se relacionar com o que é selvagem ao longo dos últimos séculos: tudo se submetendo aos caprichos dos seres humanos, estes como sendo o centro do universo, “mestres e possuidores da natureza” (Descartes, 2009, p. 102).

O antropólogo francês Philippe Descola fez sua tese baseada em seu trabalho de campo entre os Achuar da Amazônia equatoriana, entre 1976 e 1979, sob a orientação de Claude Lévi-Strauss. Seu campo de pesquisa, como nos é informado em *Outras Naturezas, Outras Culturas*, é investigar “os modos de socialização da natureza, a formação das noções de ‘natureza’ e ‘cultura’ e as diferentes ontologias que daí derivam”. Nesse livro, o autor relata que:

Sempre que eu perguntava aos achuar por que os cervos, o macaco-prego e as plantas de amendoim pareciam sob a forma humana nos seus sonhos, eles me respondiam, surpresos com a ingenuidade de minha pergunta, que a maior parte das plantas e dos animais são pessoas como nós. Nos sonhos, podemos vê-los sem suas fantasias animais ou vegetais, ou seja, como humanos. Os achuar dizem de fato, que a grande maioria dos seres da natureza possuem uma alma análoga à dos humanos (...) Os achuar desconhecem essas distinções, que me pareciam tão evidentes, entre humanos e não humanos, entre o que pertence à natureza e o que pertence à cultura. Em outras palavras, meu senso comum não tinha nada a ver com o deles. Quando observávamos as plantas e os animais, não víamos a mesma coisa. (Descola, 2016, p. 13-14).

Descola constata em sua pesquisa que “essa forma de ver o que chamamos natureza como algo idêntico à sociedade dos homens” será característico não apenas a grupos indígenas amazônicos, que falam diferentes línguas, como também de outros povos de outras partes do mundo. O autor revela que, para esses distintos grupos, “os não humanos também são pessoas que participam da vida social, pessoas com quem podemos estabelecer relações de aliança, ou ao contrário, relações de hostilidade e de competição”. (Descola, 2016, p. 14). Em outras palavras, o antropólogo constata que para os Achuar não há diferenciação entre humanos e não humanos, e suas relações interpessoais incluem plantas, animais e até outros elementos da natureza, como pedras. “Afinal de contas, no mundo deles, tudo é natural e cultural ao mesmo tempo”. (Descola, 2016, p. 22).

Para corroborar esse pensamento, na Conferência cátedra CALAS/IEAT: *Os objetivos do desenvolvimento sustentável. Para quê e para quem?*, evento *on-line* que ocorreu no dia 16 de novembro de 2021, Ailton Krenak lembrou que na constelação de mundo dos povos originários, “o humano é mais um em uma imensidão de seres”. Segundo o autor indígena:

Tudo que não é humano, é selvagem. Então a afirmação ‘a vida é selvagem’ é para dizer que a vida não é refém do humano. O humano não tem a potência de conter a vida. A vida é muito mais. Então, a vida, como essa experiência transcendental e que nas nossas cosmovisões – as cosmovisões dos povos originários –, elas têm a capacidade de questionar a racionalidade do Ocidente com a ideia da centralidade do humano, porque nas nossas narrativas, o humano é apenas mais um, o humano é mais um numa constelação de mundos com uma multidão de seres, e é essa multidão de seres que nos dá a capacidade de observar, questionar e de produzir outros mundos. (Krenak, 2021 [Live]).

Eduardo Viveiros de Castro nos ensina que quando os povos indígenas “tentam expressar essa ideia em uma linguagem simples, que possamos entender, dizem: todos os animais e todas as coisas têm almas, são pessoas” (Viveiros de Castro, 2008, p. 94). Para os povos originários, lembra Bruno Latour, “é totalmente evidente que todos os animais, seres, árvores, estrelas têm cultura, todos eles são subjetividades de tipo humano”. (Latour, 2001, p. 37).

Nessa perspectiva, Philippe Descola distingue quatro modos de objetivação da natureza, que ele chama de “ontologias, isso é, sistemas de propriedades de seres existentes, que servem como ponto de ancoragem para formas cosmológicas, modelos de vínculo social” (Descola, 2003, p.35); são eles:

a) *Totemismo*: proposto por Lévi-Strauss, em que se agrupam humanos e não humanos de acordo com suas características físicas e morais, quer dizer, configura-se como um conjunto de ideias e práticas baseadas na crença da existência de um parentesco místico entre seres humanos e não humanos, como animais e plantas. Descola observa que o *totemismo* ocorre principalmente entre os aborígenes australianos (Descola, 2016, p. 129).

De fato, muitas sociedades atribuem às plantas e animais um princípio espiritual próprio, e estimam que é possível manter com essas entidades relacionamentos de pessoa para pessoa – amizade, hostilidade, sedução, aliança ou troca de serviços – que diferem profundamente da relação denotativa e abstrata entre grupos totens e as entidades naturais que os servem como epônimos. (Descola, 2003, p. 37, tradução do autor)¹⁶.

b) *Animismo*: segundo Viveiros de Castro, “é um modo de objetivação da natureza onde o dualismo natureza/cultura não vigora” (Viveiros de Castro, 1996, p. 123). Esse conceito engloba diferentes crenças, em que tanto um objeto de uso cotidiano como qualquer elemento

¹⁶ No original: [En efecto, muchas sociedades coaceden a las plantas y animales un principio espiritual propio y estiman que es posible mantener con estas entidades relaciones de persona a persona — de amistad, de hostilidad, de seducción, de alianza o de intercambio de servicios — que difieren profundamente de la relación denotativa y abstracta entre grupos totémicos y las entidades naturales que les sirven de epónimos].

do mundo natural, como animais e plantas, pode ser dotado com vida, alma e consciência própria. Em outras palavras, os não humanos são pessoas “vestidas” com uma roupagem de árvores, animais, ou qualquer outro componente da natureza. “A maioria dos existentes tem interioridade semelhante embora se distinguindo por seus corpos”. (Descola, 2016, p. 128). Descola explica que essa objetivação acontece especialmente na Amazônia, norte da América do Sul, Sibéria, certas partes do Sudeste da Ásia e da Melanésia.

Nos sistemas anímicos, é atribuído igualmente para humanos e não humanos a posse de uma interioridade semelhante: muitos são concebidos animais e plantas como pessoas dotadas de uma alma que lhes permite comunicar com os humanos; e é por causa dessa essência interior comum que diz que os não-humanos levam uma existência social idêntica à dos homens. No entanto, a referência compartilhada pela maioria dos seres animado aqui *é a humanidade como uma condição, e não o homem como espécie*. (Descola, 2003, p. 40, grifo e tradução do autor).

c) *Analogismo*: neste modo o mundo é percebido como uma infinidade de particularidades, “onde todos os elementos do mundo se diferenciam uns dos outros no plano ontológico, razão pela qual é preciso encontrar entre eles correspondências estáveis”. (Descola, 2016, p. 129). Descola comenta que acontece essa objetivação principalmente na China, Europa do Renascimento, África Ocidental, Andes e América Central.

Ao contrário do *animismo*, o *analogismo* não exige uma relação direta de pessoa para pessoa entre humanos e não humanos, mas implica que entre eles há uma semelhança de efeitos, uma ação distante ou uma ressonância involuntária (...) [no *analogismo*] humanos e não humanos pertencem a uma mesma coletividade, o mundo, cuja organização interna e propriedades são derivadas de analogias perceptíveis entre os seres existentes. (Descola, 2003, p. 44-46, tradução do autor)¹⁷.

d) *Naturalismo*: é o modo em que os humanos são considerados “os únicos a possuir o privilégio da interioridade, embora ligando-se ao *continuum* dos não humanos por características materiais”. (Descola, 2016, p. 128). Esse modo é “típico das cosmologias ocidentais, que supõe uma dualidade ontológica entre natureza, domínio da necessidade, e cultura, domínio da espontaneidade”. (Viveiros de Castro, 1996, p. 120).

¹⁷ No original: [A diferencia del animismo, el analogismo no requiere en absoluto una relación directa de persona a persona entre humanos y no-humanos, sino que implica que entre ellos existe una similitud de efectos, una acción lejana o una resonancia involuntaria (...) En tal caso, los humanos y los no-humanos pertenecen a una misma colectividad, el mundo, cuya organización interna y propiedades se derivan de las analogías perceptibles entre los seres existentes].

O que distingue os humanos dos não humanos, para nós, é certamente a **alma**, a **consciência**, **subjetividade** ou **linguagem**, assim como os grupos humanos se distinguem uns dos outros por uma espécie de disposição interna coletiva que há muito se chama de espírito de um povo. Desde Descartes, por outro lado, e especialmente desde Darwin, sabe-se que a parte física dos humanos os coloca em um continuum material dentro do qual eles diferem pouco de outras entidades no mundo. (...) em outras palavras, na linguagem da modernidade, a Cultura extrai suas especificações de sua diferença com a Natureza, é tudo o que o outro não é. Em termos antropológico, isso será chamado de antropocentrismo. (Descola, 2003, p. 47-48, grifo e tradução do autor)¹⁸.

Portanto, entre todos os quatro modos de objetivação da natureza, apenas o *naturalismo* – que é a abordagem pela qual o Ocidente concebe o mundo – separa a cultura da natureza, como se fossem coisas diferentes.

Em síntese, enquanto para diversos povos originários os animais e as coisas têm almas, são pessoas, são humanos, para os ocidentais dos últimos séculos, a partir de Descartes, é o contrário: os homens, “mestres e possuidores da natureza”, se diferenciam do resto da natureza, que é selvagem. Essa constatação de que “tudo que não é humano, é selvagem” será o mote do pensamento ocidental.

John Berger, em seu livro *Why Look at Animals?*, explora como a antiga relação entre homem e natureza foi rompida na era moderna do consumo, com os animais que costumavam estar no centro de nossa existência agora marginalizados e reduzidos ao espetáculo:

A ruptura teórica decisiva veio com Descartes. Descartes internalizou, no homem, o dualismo implícito na relação humana com os animais. Ao separar absolutamente o corpo da alma, ele legou o corpo às leis da física e da mecânica e, como os animais não tinham alma, o animal foi reduzido ao modelo de uma máquina. (...) A vida selvagem permanece cada vez mais confinada aos parques nacionais e reservas de caça. Eventualmente, o modelo de Descartes foi superado. Nos primeiros estágios da revolução industrial, os animais eram usados como máquinas. Como também eram as crianças. Mais tarde, nas chamadas sociedades pós-industriais, são tratados como matéria-prima. Os animais necessários para alimentação são processados como commodities manufaturadas. (Berger, 2009, p. 21 e 23, tradução do autor).¹⁹

¹⁸ No original: [Lo que distingue a los humanos de los no-humanos, para nosotros, es ciertamente el alma, la conciencia, la subjetividad o el lenguaje, así como los grupos humanos se distinguen unos de otros por una especie de disposición interna colectiva que por mucho tiempo ha sido llamada el espíritu de un pueblo. Desde Descartes, en cambio, y sobre todo desde Darwin, se sabe que la parte física de los humanos los ubica en un continuum material en cuyo seno se diferencian poco de las demás entidades del mundo. (...) dicho de otro modo, en el lenguaje de la modernidad, la Cultura extrae sus especificaciones de su diferencia con la Naturaleza, es todo lo que la otra no es. En términos antropológicos, eso se llamará antropocentrismo].

¹⁹ No original: [The decisive theoretical break came with Descartes. Descartes internalized, within man, the dualism implicit in the human relation to animals. In dividing absolutely body from soul, he bequeathed the body to the laws of the animal was reduced to the model of a machine. (...) Such wild life as remains is increasingly confined to national parks and game reserves. Eventually, Descartes’s model was surpassed. In the first stages of the industrial revolution, animals were used as machines. As also were children. Later, in the so-called post-

Berger argumenta que a sociedade capitalista separou os humanos dos animais com os quais vivíamos tempos atrás e nos ofereceu, em troca, imagens de animais que compensam essa desconexão, produzindo um efeito no qual os animais tornam-se uma figura idealizada em uma “natureza intocada”, livre da presença humana.

Apenas o termo natureza pode sugerir algo bem maior do que se pretende observar neste trabalho, como incluir o cosmo e os processos físicos naturais que existem nele. Assim, ao incorporar o adjetivo selvagem à palavra natureza, significa que a atenção do que pretendemos analisar será direcionada aos animais, às plantas, montanhas, rios, mares, isto é, à vida, às paisagens e aos ambientes selvagens, na concepção ocidental do termo.

Por fim, chega-se aqui ao final de um breve discurso filosófico e antropológico sobre o que se considera, neste trabalho, a natureza selvagem. Talvez se não fosse realizado essa investigação sobre o sentido dessas palavras, o leitor ou leitora poderia presumir do que se trata sem pensar muito sobre o assunto. No entanto, por sentir a necessidade de que é preciso olhar com mais cuidado para essa expressão, de que ela não é tão trivial como aparenta ser, que pode estar inculcada nela muitos preconceitos, considero interessante ir na origem de seus significados, bem como desenvolver uma análise filosófica e crítica baseada em importantes leituras.

Por conseguinte, no próximo capítulo analisaremos principalmente os modos diversos de como se deu a representação da natureza selvagem na arte, uma vez que o cinema – a sétima arte – é a mais jovem das artes e já a representávamos desde as primeiras pinturas rupestres.

industrial societies, they are treated as raw material. Animals required for food are processed like manufactured commodities].

3. A NATUREZA SELVAGEM NA ARTE

Muitas pessoas apreciam ver em quadros o que também lhes agradaria ver na realidade. Está aí uma preferência muito natural. Todos gostamos do belo exibido pela natureza e somos gratos aos artistas que o preservam em suas obras. (E. H. Gombrich, *A História da Arte*, 2015).

Trazer para este debate a representação da natureza selvagem na arte significa que anseio buscar conhecimentos que podem ser úteis para inspirar a fazer reflexões sobre os significados e ideias por trás da representação da natureza selvagem no cinema. É evidente que, na maioria dos casos, tratam-se de épocas e meios distintos, bem como, muitas vezes, propósitos diferentes, mas a intenção com isso é mostrar a complexidade, a diversidade e, às vezes, a semelhança de percepções da natureza selvagem pelos povos ao longo dos tempos e como eles a representa(ra)m.

Do modo como expressei nos dois primeiros capítulos, a concepção do que seja a natureza selvagem tratada aqui é aquela desenvolvida pela sociedade ocidental, mesmo que os exemplos não sejam apenas dessa sociedade em questão. Além disso, uma vez que o objeto de estudo desta tese é o cinema, dei prioridade a imagens cujas obras²⁰ possuem uma ideia de movimento, seja na pintura, na escultura ou em outro gênero de objetos das artes visuais.

Como nos ensina Arlindo Machado, muitas obras representadas pelo ser humano e experiências anteriores ao que chamamos de cinema podem ser tão cinematográficas (no sentido etimológico²¹ do termo) quanto a sétima arte. Esse autor nos lembra que “quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios”. (Machado, 2007, local. 111-112).

Arnold Hauser (1892-1978), importante historiador de arte e sociólogo húngaro-alemão, no prefácio de seu livro *História Social da Literatura e da Arte* defende que a História da Arte “tão vasta e tão complexa pode e deve suscitar abordagens pelos mais variados ângulos e nos mais diversos planos” (Hauser, 1972, p. 7). Além do mais, como nos ensina o zen budismo: um ponto de vista não representa a totalidade. Diante esses dois raciocínios, ofereço uma contribuição pessoal, sem pretensão de abranger tantas épocas e histórias, mas um mínimo para demonstrar como realmente são variadas e como ocorre algumas transformações.

²⁰ Se os exemplos que trago aqui devem ou não ser consideradas “obras de arte” é um debate que foge ao escopo desta tese, pois nos leva a questionar a natureza e função da arte em nossas próprias sociedades.

²¹ Onde *cine*, vem do grego e significa “movimento”, e o sufixo *ágrafo* aqui significa “gravar”. Assim, temos o movimento gravado.

Para o filósofo e historiador de arte, Valeriano Bozal, a relação com o mundo natural marcou a arte criativa dos diferentes povos ao longo do tempo. Segundo o autor, a percepção do que seria a natureza, concebida pelas diversas comunidades humanas, determinou essa relação. Ele exemplifica que o ser humano primitivo usou os elementos naturais para representar formas de animais importantes para sua sobrevivência. Já os artistas barrocos compreenderam um ideal harmonioso na natureza, que as obras de arte deveriam mostrar, enquanto os românticos apaixonaram-se ansiosamente por capturar uma natureza que escapava à sua compreensão (Bozal, 2000, p. 4).

Os naturalistas, por sua vez, a partir do século XVII em diante, ilustravam o mundo natural para fins de seus estudos científicos e também do culto ao belo. A partir do século XIX, com o aceleração da destruição de ambientes naturais, intensificada no século XX, surge “o mito da natureza intocada”, e muitos artistas começam a representá-la não só nas artes tradicionais pictóricas, como também na fotografia e no cinema.

Cada um desses eventos na história da arte invoca a natureza de maneiras bastante diversas, e, para Bozal, seria claramente inútil e exagerado procurar uma regra geral ou uma essência para trabalhos tão contrastantes, sobretudo em períodos históricos distintos. Haveria, talvez, apenas uma característica comum, observada pelo historiador, a de que essa grande diversidade de abordagens e produções demonstraria nossa necessidade de construção de sentido daquilo que existe no mundo real. (Bozal, 2000, p. 5).

Estou de acordo com Bozal. É realmente excessivo tentar encontrar um princípio universal ou uma significação especial na arte de representar a natureza. Considero, entretanto, que realizar esta investida pode ser interessante para descobrir algumas épocas e lugares e saber os propósitos pelos quais povos ou indivíduos seguiram para representá-la. A intenção é, principalmente, trazer para a superfície sua existência e mostrar a diversidade de olhares. E, quem sabe, essa não seria a regra geral na qual Bozal se indagou: assim como a natureza é diversa, ela possibilita visões diversas sobre ela.

Ptolomy Tompkins escreveu o livro *O Macaco na Arte*, onde analisa de que forma várias espécies de macaco foram representadas pela humanidade no imaginário artístico ao longo dos tempos. O livro trata de uma grande variedade de épocas e lugares, e inspira a pensar em como os seres humanos, no decorrer de sua história, representaram no mundo da arte cada espécie de ser vivo. Tompkins assegura que “nunca um artista criou a imagem de um animal que, de algum modo, não remeta para o mundo dos homens”. (Tompkins, 1994, p. 6).

De forma similar, em 2017, o cineasta belga Jan Vromman (1958-), lançou o documentário *A História do Porco (em Nós)* [*The History of the Pig (Within Us)*, 2017, Bélgica,

120 min], onde narra, de forma quase meditativa, como nos relacionamos com os porcos, desde a pré-história até os dias de hoje. Ele traz histórias de diferentes culturas e imagens antigas representativas, que indicam essas relações do ser humano com o animal, e como foi se transformando ao longo do tempo, e se aprofunda no tema.

Em *A Forma do Real – Introdução aos Estudos Visuais*, Josep M. Català Domènech informa que:

a imagem sempre caminhou pela fronteira que separa o natural do construído e, em grande parte do tempo, se viu fortemente atraída por uma atitude naturalista ou realista que alegou que sua função primordial era assemelhar-se tanto à realidade que acabasse se confundindo com ela. (Domènech, 2011, p. 11).

Ernst Gombrich ensina que as primeiras pinturas e esculturas que o ser humano inventou não eram consideradas obras de arte – nem havia esse conceito –, mas eram “objetos que tinham uma função definida; (...) e quanto mais recuamos na história, mais definidas, mas também mais estranhas, são as finalidades que se crê serem servidas pela arte”. (Gombrich, 2015, p. 39).

Marcel Brion, em seu livro *Les Animaux – Un Grand Thème de L'Art*, afirma que “a representação plástica do animal aparece antes da representação do homem ou das plantas, na primeira etapa da arte pré-histórica, ao mesmo tempo que as confusas ideias religiosas e mágicas às quais está intimamente ligada”. (Brion, 1955, p. 9, tradução do autor)²².

Em *Why Look at Animals?*, John Berger realiza um panorama histórico de como foi nossa relação com os animais da antiguidade até a contemporaneidade. Ele lembra: “O primeiro assunto para a pintura foi animal. Provavelmente a primeira tinta foi sangue de animal. Antes disso, não é irracional supor que a primeira metáfora fosse animal”. (Berger, 2009, p. 16, tradução do autor)²³. Nesse último sentido, o animal como símbolo, é interessante citar o que Moustafa Gadalla escreve sobre a arte egípcia:

A observação cuidadosa dos egípcios e o profundo conhecimento do mundo natural permitiram-lhes identificar certos animais com qualidades específicas que poderiam simbolizar certas funções e princípios divinos, de forma particularmente pura e marcante. Como tal, certos animais foram escolhidos como símbolos para esse aspecto particular da divindade. Quando você diz que alguém é leal, a palavra “leal” é muito vaga. Mas se você diz leal como

²² No original: [La représentation plastique de l'animal, apparaît, antérieurement à la représentation de l'homme ou du végétal, au premier stade de l'art préhistorique, en même temps que les confuses idées religieuses et magiques auxquelles elle est étroitement liée].

²³ No original: [The first subject matter for painting was animal. Probably the first paint was animal blood. Prior to that, it is not unreasonable to suppose that the first metaphor was animal].

um cão, não deixa dúvidas sobre sua intenção. Este é o poder da analogia animal (Gadalla, 2016, local. 551-555, tradução do autor)²⁴.

Michel Pastoureau nos ensina que se pensarmos na relação que possuem com os humanos, “os animais aparecem em todos os temas da história social, econômica, material, cultural, religiosa e simbólica. Estão presentes por toda parte, em todas as épocas, em todos os documentos, e sempre trazem ao historiador numerosas questões essenciais e complexas”. (Pastoureau, 2015, p. 10).

De acordo com John Berger, no princípio:

os animais constituíam o primeiro círculo do que circundava o homem. (...) Eles estavam com o homem no centro de seu mundo. Essa centralidade era obviamente econômica e produtiva. Quaisquer que sejam as mudanças nos meios produtivos e na organização social, os homens dependiam dos animais para alimentação, trabalho, transporte e vestuário. (Berger, 2009, p. 12, tradução do autor)²⁵.

O autor observa, entretanto, que seria equivocada de nossa parte pensarmos que “os animais entraram primeiramente na imaginação humana como carne, couro ou chifre”; segundo ele, na verdade, “os animais entraram na imaginação como mensageiros e promessas”. “Eles foram submetidos e adorados, criados e sacrificados” (Berger, 2009, p. 12 e 16, tradução do autor).²⁶

Arnold Hauser lembra que os antigos viam na representação pictórica de animais, que depois a designaremos artística, “um meio de dominar e subjugar a realidade”. (Hauser, 1972, p. 11).

Os monumentos da arte primitiva que chegaram até nós sugerem (...) que o *naturalismo* tem direito a reivindicar o primeiro lugar e, desta forma, torna-se cada vez mais difícil sustentar a teoria do primado de uma arte afastada da vida e da natureza (...) Nesta fase de vida exclusivamente prática, tudo girava, como é óbvio, em torno da mera preocupação de arranjar alimentos (...) [e]

²⁴ No original: [Egyptians’ careful observation and profound knowledge of the natural world enabled them to identify certain animals with specific qualities that could symbolize certain divine functions and principles, in a particularly pure and striking fashion. As such, certain animals were chosen as symbols for that particular aspect of divinity. When you say someone is loyal, the word ‘loyal’ is so vague. But if you say, loyal as a dog, you leave no doubt about your intent. This is the power of animal analogy].

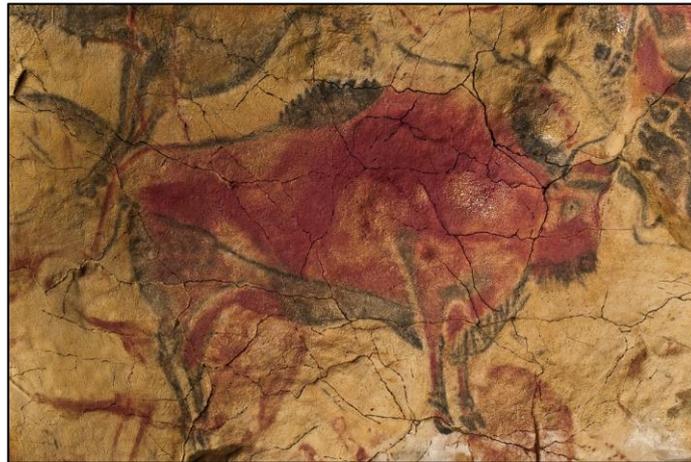
²⁵ No original: [animals constituted the first circle of what surrounded man. Perhaps that already suggests too great a distance. They were with man at the centre of his world. Such centrality was of course economic and productive. Whatever the changes in productive means and social organization, men depended upon animals for food, work, transport, clothing].

²⁶ No original: [(...) that animals first entered the human imagination as meat or leather or horn (...) Animals first entered the imagination as messengers and promises. (...) They were subjected and worshipped, bred and sacrificed].

as pinturas [rupestres] faziam parte da técnica deste processo de magia; eram a ‘ratoeira’ em que a caça havia de cair (...) (o caçador e o pintor da era paleolítica) julgavam adquirir poder sobre o objeto por meio da sua representação. (...) A representação pictórica (do animal) nada mais era, a seus olhos, do que a antecipação do efeito desejado. (...) a arte se encontra inteiramente a serviço da vida. (Hauser, 1971, p. 11-18).

Logo, presume-se que os povos da pré-história reproduziam nas paredes das cavernas os animais imediatamente associados à sua vida (Figura 1); não era qualquer animal que representavam. É importante frisar que em todos os lugares do planeta há pinturas rupestres, exceto na Antártida, continente inóspito para os seres humanos. Segundo Brion, os primeiros humanos dificilmente representavam plantas, pois “não eram diretamente importantes em sua existência aventureira. (...) Com o animal, ao contrário, ele tem essa intimidade cotidiana nascida da necessidade, do medo, do perigo, da morte”. (Brion, 1955, p. 9, tradução do autor)²⁷.

Figura 1 – Bisonte Magdaleniense policromo



Fonte: Museu Nacional e Centro de Pesquisa de Altamira.

Encontramos os próprios sinais, materializados, de enfeitiçamento, quando a imagem do bisão, da rena, do mamute é marcada com o sinal da flecha, do dardo ou da armadilha. Desenhar um animal, depois marcá-lo com esse sinal, é certificar-se de que a flecha ou o dardo realmente atingirá seu objetivo, que a armadilha se fechará sobre sua presa. (...) A magia perderia seu efeito ou erraria seu alvo, se não fosse exata e completamente reconhecível. (...) O pintor, por sua vez, toma todo o cuidado para aplicar, em suas representações, o mais naturalismo fotográfico. A verdade da forma e do movimento é seu único objetivo; não há lugar para o conceito de beleza estética em uma cerimônia mágica. (Brion, 1955, p. 12, tradução do autor)²⁸.

²⁷ No original: [puisque ceux-ci n'étaient pas directement importants dans son existence aventureuse. (...) Avec l'animal, au contraire, il a cette intimité quotidienne née du besoin, de la crainte, du danger, de la mort].

²⁸ No original : [On trouve les signes mêmes, matérialisés, de l'envoûtement, lorsque l'image du bison, du renne, du mammoth est marquée du signe de la flèche, du javelot ou du piège. Dessiner un animal, puis le marquer de ce signe, c'est s'assurer que la flèche ou le javelot atteindra bien son but, que le piège se refermera sur sa proie. (...) La magie perdrait son effet ou manquera son but, si celui-ci n'était pas exactement et totalement

Além disso, algumas dessas representações estão em cavernas que são de difícil acesso, onde só podem ser alcançadas deslizando por rochas estreitas. Outras só poderiam ter sido feitas com escadas ou andaimes. Deste modo, isso levou à maioria dos pesquisadores a pensar que “o lugar onde se encontram é, portanto, considerado um lugar sagrado, provavelmente proibido aos profanos”. (Brion, 1955, p. 11, tradução do autor)²⁹.

Gombrich interpreta essas imagens da seguinte maneira:

Uma coisa é evidente: ninguém se teria arrastado por tal distância, até as soturnas entranhas da terra, simplesmente para decorar um local tão inacessível. (...) A explicação mais provável para essas pinturas rupestres ainda é a de que se trata das mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens. (Gombrich, 2015, p. 42).

Assim, no início da representação pictórica, os seres humanos caçadores-coletores não estavam à procura da beleza, e sim de uma imagem utilitária para conseguir suprir suas necessidades na alimentação, como alguns autores indicam (Brion, 1955; Hauser, 1971).

Mas o arqueólogo e professor André Proust faz uma ressalva sobre as interpretações que fazemos, pois, para ele, “o significado da arte pré-histórica devia ser encontrado nos próprios vestígios, e não na projeção das nossas crenças e dos nossos preconceitos sobre o que teriam sido nossos longínquos predecessores”. (Proust; Pimentel, 2007, p. 13). Harari também adverte que “qualquer tentativa de descrever as especificidades da espiritualidade arcaica é mera especulação, já que quase não existem indícios para nos guiar e os poucos indícios que temos podem ser interpretados de muitíssimas formas” (Harari, 2020, p. 86).

Mas como não há outra maneira, resta-nos fazer suposições e interpretações da primeira arte com base no máximo de vestígios materiais e imagens em rochas que deixaram. Carole Fritz e Gilles Tosello realizaram um estudo na caverna de Chauvet, na França, onde revelam uma dessas artes pré-históricas que sugerem movimento, que são dois rinocerontes que estão de frente um para o outro na base do Painel dos Cavalos (Figura 2). Esta figura dos rinocerontes (Figura 3) ilustra o comportamento etológico dessa espécie, que, “de fato, os dois animais parecem travados em combate, demonstrando características de comportamento agressivo dos

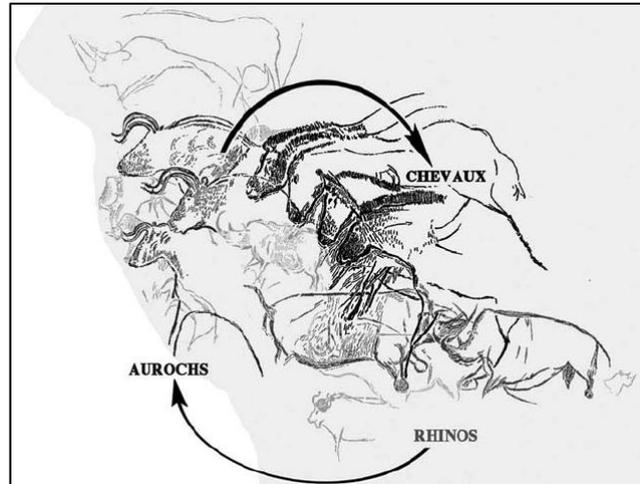
reconnaissable. (...) Le peintre, de son côté, met tous ses soins à appliquer, dans ses représentations, le naturalismo le plus photographique. La vérité de la forme et du mouvement est son unique but; il n'y a pas de place pour le concept de beauté esthétique pas dans une cérémonie magique].

²⁹ No original: [Le lieu où elles se trouvent est regardé, donc, comme un lieu sacré, probablement interdit aux profanes].

rinocerontes machos durante o cio. Deve-se notar que as representações narrativas são muito raras na arte paleolítica”. (Fritz; Tosello, 2007, p. 64, tradução do autor)³⁰.

Figura 2 – Caverna de Chauvet (Ardeche, França).

Painel dos Cavalos.



Legenda: Neste painel encontram-se 19 figuras pertencentes a seis espécies de animais, sendo que dentre nove figuras mostradas, aqui: há quatro cavalos, três auroques e dois rinocerontes. Uma análise da superposição das imagens mostra uma instalação das principais figuras agrupadas por espécie animais: primeiro os rinocerontes face a face, depois os auroques e finalmente os cavalos.

Fonte: Fritz; Tosello, 2007, p. 64 e 76.

Figura 3 – Caverna de Chauvet. Rinocerontes.



Legenda: No detalhe da fotografia, os dois rinocerontes sugerem se enfrentar.

Fonte: Friz; Tosello, 2007, p. 64 e 76.

³⁰ No original: [Indeed, the two animals seem locked in combat, demonstrating aggressive behavior characteristics of male rhinoceroses during the rutting season. It should be noted that narrative representations are very rare in Paleolithic art].

Embora raras, é necessário destacar essa imagem que representa um momento tenso na vida desses enormes animais e que instigou o *Homo sapiens* a gravar nas paredes das cavernas esse movimento que o impressionou. Edward Wachtel, em *The First Picture Show: Cinematic Aspects of Cave Art*, defende que as criações de imagens estáticas da arte rupestre – gravuras, desenhos, pinturas – predecessoras da fotografia são, de fato, imagens cinematográficas precursoras de filmes e televisão. Arlindo Machado cita este texto, quando o autor diz:

os artistas do Paleolítico tinham os instrumentos do pintor, mas os olhos e a mente do cineasta. Nas entranhas da terra, eles construíam imagens que parecem se mover, imagens que ‘cortavam’ para outras imagens ou dissolviam-se em outras imagens, ou ainda podiam desaparecer e reaparecer. Numa palavra, eles já faziam cinema *underground*. (Wachtel *apud* Machado, 2007, local. 107-110).

Com o advento da agricultura e da pecuária, os humanos passam de uma fase nômade para uma fase sedentária. Há acumulação de riquezas e terras aráveis, além de reservas alimentares disponíveis; por conseguinte há maiores e mais variadas necessidades de trocar os produtos, o que acarretou uma nova divisão de trabalho. Em vista disso, nesse contexto, Arnold Hauser nos lembra como surge o ofício de artista:

(...) nascem e desenvolvem-se as cidades e os mercados, a população aglomera-se e diferencia-se. (...) O criador de imagens, de espíritos, deuses e homens, de utensílios decorativos e jóias, emerge do meio restrito da vida familiar, tornando-se um especialista que faz modo de vida dessa sua profissão. (Hauser, 1971, p. 43 e 45).

Segundo o autor, ao longo de milhares de anos o estilo naturalista foi predominante na representação das figuras de interesse humano. Mas quando o ser humano deixa de viver “à custa das dádivas da natureza”, estabelecendo morada permanente, há transformação não só em seu estilo de vida, que antes era apenas caçador-coletor, mas também na “estilística de toda a história da Arte”. (Hauser, 1971, p. 23-24). Foi neste período, conhecido como neolítico, “que se confirmou o domínio do homem sobre as grandes artes da civilização: cerâmica, tecelagem, agricultura e domesticação de animais” (Lévi-Strauss, 2012, p. 30).

Através de escavações e estudos da materialidade produzida pelos nossos antepassados, além de cerâmicas e outros tipos de objetos, também foram encontrados gravuras, pinturas,

baixos relevos em muralhas de palácios da Mesopotâmia e do Egito. As imagens desses murais serviam, muitas vezes, para narrar histórias dos povos do Crescente Fértil³¹.

Nos palácios assírios, Marcel Brion comenta que o naturalismo dos leões sendo mortos com flechas (Figuras 4, 5 e 6), que se arrastam para o seu último suspiro, nunca antes na história da arte foi traduzido com tanta “precisão e lirismo”. Segundo o autor, especialistas consideram que a representação das caças ao leão provavelmente formava símbolos das guerras realizadas contra os reis vizinhos. “O animal é, para os habitantes do Crescente Fértil, uma forma simbólica carregada de um significado espiritual que ora conduz à hibridização, quer dizer, a confusão de ser diferente na mesma imagem, ou a verdade da representação”. (Brion, 1955, p. 19, tradução do autor)³². Não seria essas imagens de leões outra espécie de um pré-cinema?

Figura 4 – Relevo da Caça ao Leão de Ashurbanipal



Legenda: Relevo de um grupo de relevos do palácio assírio do Palácio Norte de Nínive.

Fonte: O Museu Britânico, Londres (British Museum).

³¹ Região localizada entre os rios Tigre, Eufrates, Jordão e Nilo, que forma uma meia lua. É onde está hoje localizada a região da atual Palestina, Jordânia, Israel, Líbano, Kuwait e Chipre, além de algumas partes do Egito, da Síria, do Irã e da Turquia. Considerada o “Berço da Civilização”.

³² No original: [L'animal est, pour les habitants du Croissant Fertile, une forme symbolique chargée d'une signification spirituelle qui, ou bien entraîne l'hybridation, c'est-à-dire la confusion d'être différents dans une même image, ou bien la vérité de la représentation].

Figura 5 – Detalhe de um leão morto.

Figura 6 – Leoa ferida rastejando.



Legenda: Cerca de 645-635 a.C.

Fonte: O Museu Britânico, Londres (British Museum).

Sobre este relevo, Brion comenta:

É possível imaginar que essas feras mortas, feridas, caçadas, que decoram os salões e corredores do palácio, tivessem, talvez, a mesma função mágica, o mesmo valor enfeitiçado em relação aos inimigos de Assur, de que eram os sinais como pinturas rupestres pré-históricas. (...) Associado à ideia de realeza, o leão aparece, em todas as civilizações do Próximo Oriente, como a própria imagem da majestade e do poder (...) (Brion, 1955, p. 19, tradução do autor)³³.

Na África, os artistas egípcios combinavam as realizações naturalistas primitivas através de uma observação aguçada e na reprodução fiel da natureza, com a arte abstrata, por meio de desenhos geométricos regulares e a renúncia da perspectiva (Hauser, 1971, p. 62).

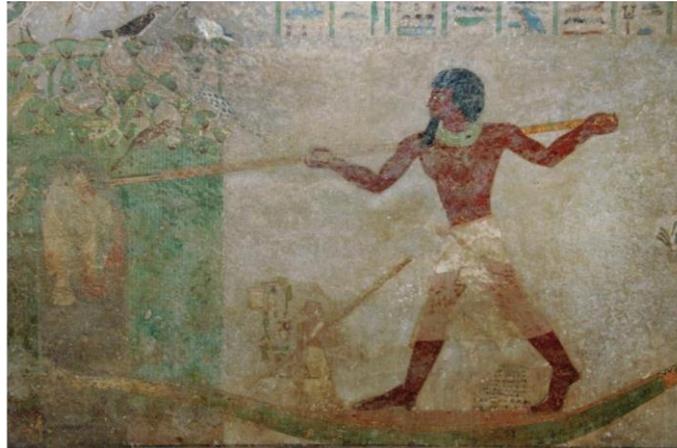
O povo egípcio amava os animais, tanto que podemos observar em suas artes impressionante rigor dos detalhes da natureza (Figuras 7³⁴ e 8³⁵). Cada animal foi desenhado com imensa exatidão, tanto que os zoólogos ainda hoje podem reconhecer facilmente a espécie a que cada um pertence. (Gombrich, 2015, p. 64).

³³ No original: [Il est possible d'imaginer que ces bêtes mortes, blessées, chassées qui ornent le salles et couloirs du palais, avaient, peut-être, la même fonction magique, la même valeur ensorcelée envers les ennemis d'Assur qui en étaient les signes comme les peintures rupestres préhistoriques. (...) Associé à l'idée de royauté, le lion apparaît, dans toutes les civilisations du Proche-Orient, comme l'image même de la majesté et de la puissance].

³⁴ Disponível em: <https://benihassan.com/dictionary/Khnumhotep+II+Tomb+3/Tomb+owner+spearing+fish/>. Acesso em: 13 dez. 2022.

³⁵ Disponível em: <https://benihassan.com/dictionary/Khnumhotep+II+Tomb+3/Animals+in+a+desert+hunt/>. Acesso em: 13 dez. 2022.

Figura 7 – Proprietário do túmulo lançando peixes

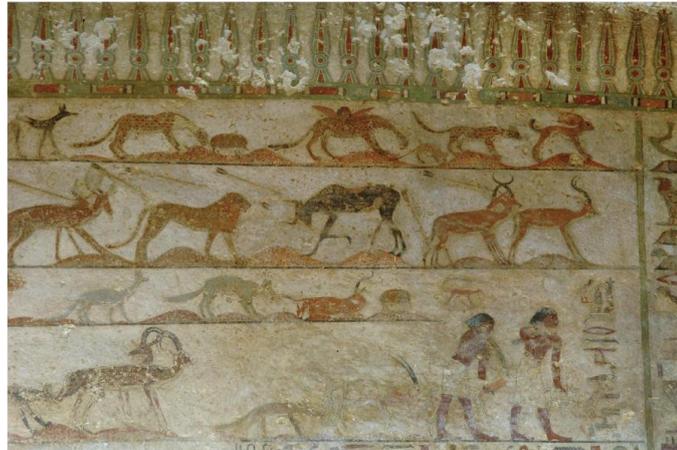


Legenda: Detalhe do túmulo de Khnumhotep II, em Beni Hassan, Egito. O dono da tumba espeta dois peixes, sendo uma tilápia (*Oreochromis niloticus*) e uma perca do Nilo (*Laates niloticus*), enquanto está em um barco nos pântanos. Um homem menor está no barco à esquerda de Khnumhotep II. Aves e outras criaturas do pântano pousam no topo da moita de papiro à esquerda.

Foto: Effy Alexakis.

Fonte: Project – Beni Hassan @ Macquarie.

Figura 8 – Animais em uma caçada no deserto



Legenda: Detalhe do túmulo de Khnumhotep II, em Beni Hassan, Egito.

Foto: Effy Alexakis.

Fonte: Project – Beni Hassan @ Macquarie.

As razões pelas quais diferentes culturas utilizavam animais como símbolos são motivos de grande discussão e pesquisas. Carl Jung observa que nas religiões e na arte religiosa de um grande número de povos “os atributos animais associam-se aos deuses supremos, ou esses deuses são representados como animais.” (Jung, 2020, p. xx). Mas como nos lembra Brion:

(...) nunca se deve esquecer que, mesmo quando o animal é sagrado, a maneira como é representado é naturalista; o fantástico raramente inventa além do que viu e as combinações de seres híbridos – a quimera, o centauro, a sereia – acabam por levar à justaposição de elementos tratados, naturalmente e emprestados de criaturas reais. (Brion, 1955, p. 29, tradução do autor)³⁶.

Os egípcios, por exemplo, esculpiam o deus Hórus (Figura 9)³⁷ com cabeça de falcão e corpo humano. A egiptóloga Rozenn Bailleul-LeSuer, ao longo de anos, concentrou sua pesquisa na relação dos antigos egípcios com seu meio ambiente, principalmente com os animais que compartilhavam suas vidas. Em 2012, ela organizou o livro *Between Heaven and Earth: Birds in Ancient Egypt*, onde houve a compilação de ensaios, dela e de outros especialistas, sobre o papel das aves na cosmologia egípcia. Em um dos ensaios do livro, Arielle Kozloff confirma que:

Existem tantas representações de Hórus como um falcão em toda a arte egípcia, especialmente no Novo Reino, que as espécies precisas podem ser identificadas. (...) Os antigos egípcios viviam em estreita harmonia com a natureza e estavam claramente cientes dos estilos de vida e hábitos de diferentes gêneros e espécies de aves. Eles certamente conheciam as diferenças entre as espécies de gavião, peneireiro e falcão, e se optaram por representar uma ou outra com grande especificidade, tinham suas razões. (Kozloff, 2012, p. 59, tradução do autor)³⁸.

³⁶ No original: [Il ne faut jamais oublier que, même lorsque l'animal est sacré, la manière dont on fait le figure est naturaliste; le fantastique invente rarement au delà de ce qu'il a vu et les combinaisons d'êtres hybrides – la chimère, le centaure, la sirène – aboutissent, en définitive, à la juxtaposition d'éléments traités, naturalistement et empruntés à des créatures réelles].

³⁷ LOUVRE. **Statue de l'Horus Posno.** Collections. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010008697>. Acesso em: 16 nov. 2022.

³⁸ No original: [There are so many representations of Horus as a falcon throughout Egyptian art, especially in the New Kingdom, that the precise species can be identified. (...) The ancient Egyptians lived in close concert with nature, and they were clearly aware of the lifestyles and habits of different genera and species of birds. They certainly knew the differences among species of hawk, kestrel, and falcon, and if they chose to represent one or the other with great specificity, they had their reasons].

Figura 9 – Hórus, deus com cabeça de falcão.



Legenda: Cena de purificação.
Egito. Período: 1069-664 a.C.
Estatueta em linha de cobre.
Fonte: Museu do Louvre, Paris,
França.

Bailleul-LeSuer verifica que nenhuma espécie de falconiforme isolada foi usada como modelo pelos antigos egípcios para representar Hórus. Segundo a autora, estudiosos identificaram diferentes espécies destas aves de rapina para simbolizar esse deus, como *Falco biarmicus*, *Falco subbuteo*, *Falco peregrinus* e *Falco eleonora*. (Bailleul-LeSuer, 2012, p. 174).

Em outro artigo do mesmo livro, de acordo com o levantamento verificado por John Wyatt, até o momento da publicação, “aproximadamente 211 espécies de aves foram identificadas provisoriamente a partir de múmias, restos ósseos, hieróglifos, arte, artefatos e esculturas do antigo Egito de cerca de 4000 a.C. no período pré-dinástico até o final do período romano em 395 d.C.”. (Wyatt, 2012, p. 83, tradução do autor)³⁹.

Ao contrário do que acontece no Ocidente, onde os macacos são muitas vezes representados humoristicamente e de forma depreciativa e grotesca, tanto no aspecto como pelo seu modo de agir, na China, assim como na Índia⁴⁰, ele dispõe de uma boa reputação e é visto

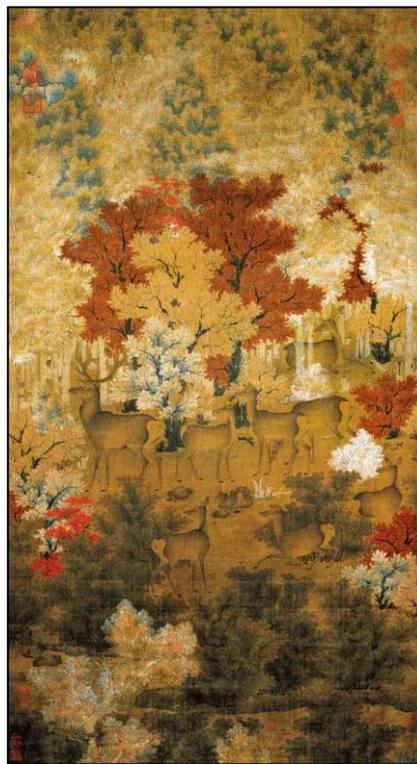
³⁹ No original: [Some 211 bird species have so far been provisionally identified from the mummies, bone remains, hieroglyphs, art, artifacts, and sculpture of ancient Egypt from about 4000 BC in the predynastic period through to the end of the Roman period in AD 395].

⁴⁰ Ptolomy Tompkins lembra que o deus-macaco hindu Hanuman apresenta uma qualidade claramente incompatível com o macaco, que é a obediência, mas que os indianos o representam assim para poder “sublinhar

como sábio. O livro *Viagem ao Ocidente*, também conhecido por *O Macaco*, escrito no século XVI durante a dinastia Ming pelo monge chinês Hsuan-tsang, que pretendia preservar os ensinamentos budistas⁴¹, “é geralmente considerada a mais popular obra de ficção na história da China e por isso o Macaco, seu herói, tem a honra de ser a personagem de símio mais importante de toda a literatura” daquele país. (Tompkins, 1994, p. 95).

Desde 1100 a.C., “imagens de animais, entre eles, ursos, lobos, tigres, antílopes e águias, tornam-se cada vez mais comuns nas obras de arte chinesa.” (Farthing, 2011, p. 42). Além disso, o povo chinês, grandes observadores da natureza, naturalmente tinha interesse mais vivo pela paisagem (Figura 10⁴²), tanto é que desenvolveu a pintura de paisagem bem antes das leis da perspectiva terem sido criadas na Europa, no século XV da era cristã. (Fong, 1992 p. 5).

Figura 10 – Pintura de bordo e veado



Legenda: Pintura da dinastia Liao (916 d.C.-1125 d.C.).

Fonte: Museu do Palácio Nacional de Taiwan.

de forma simples e direta a importância e universalidade da atitude de submissão – especialmente, da submissão face ao sagrado. (...) Embora a arte indiana seja rica em imagens realistas de macacos, as do macaco *Hanuman*, são de uma maneira geral, antropomórficas”. (Tompkins, 1994, p. 82-83).

⁴¹ Marcel Brion nos lembra que “o Budismo proclama a unidade absoluta do universo e o valor igual de todas as criaturas, elevou o animal à dignidade do homem, à majestade do deus” (Brion, 1955, p. 27).

⁴² Disponível em: <https://bityli.com/a1tXi>. Acesso em 9 nov. 2022.

Weng Fong, autor de *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century* (1992), pensa que a paisagem natural da China, por ser delimitada por cadeias de montanhas e atravessada por dois grandes rios, o Amarelo (Huang Ho) e o Azul (Yangtze), possivelmente exerceu uma função importante na “formação da mente e do caráter chinês”. Segundo o autor, “as montanhas escassamente habitadas são tanto um lembrete de um passado mais simples, de verdade inquestionável e natureza intocada, quanto um refúgio espiritual, onde os valores morais podem ser cultivados e a harmonia com a natureza restaurada”. (Fong, 1992, p. 71, tradução do autor)⁴³.

Portanto, bem antes dos naturalistas europeus representarem a natureza com o intuito de catalogar e estudar o mundo natural, “a filosofia e a religião chinesas [já] eram adeptas ao realismo animal” [e das plantas] (Figura 11)⁴⁴, seja porque aquele animal [ou planta] simbolizava uma ideia ou alegoria, seja pela simples “razão por esse amor à natureza que impulsiona os poetas” a “retirar-se para lugares solitários para contemplar, meditar, sonhar”. (Brion, 1955, p. 22, tradução do autor)⁴⁵.

Figura 11 – Nêsperas e um pássaro da montanha



Legenda: Dinastia Song do Sul (1127-1279).
Fonte: Wikimedia Commons.

⁴³ No original: [The sparsely inhabited mountains are both a reminder of a simpler past, of truth unquestioned and nature unspoiled, and a spiritual refuge, where moral values can be cultivated and harmony with nature restored].

⁴⁴ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Loquats_and_Mountain_Bird.jpg. Acesso em: 18 nov. 2022.

⁴⁵ No original: [La philosophie et la religion chinoises (...) étaient favorables au réalisme animalier, soit que fut attachée à un certain animal une idée symbolique ou une allégorie (...) soit en raison, simplement, de cet amour de la nature qui pousse les poètes (...) à se retirer dans des lieux solitaires pour contempler, méditer et rêver].

Na Grécia, considerada o berço da civilização ocidental, a figura humana será o principal tema dos artistas. A revolução feita pelos gregos é a representação do corpo humano e de seus movimentos, que passam a ser estudados e retratados da maneira como os olhos enxergam realmente, de forma natural. Desde o período helenístico (338 a.C. a 146 a.C.), os pintores já conseguiam criar a ilusão de profundidade; no entanto, não sabiam as leis matemáticas que comandam um objeto diminuir de tamanho de forma proporcional à medida que se afasta no quadro.

Os artistas desenhavam mais pequenas as coisas distantes e maiores as coisas mais próximas ou importantes, mas a lei da redução regular de objetos à medida que se distanciam, o enquadramento fixo em que podemos representar uma paisagem, não eram adotados pela antiguidade clássica. Com efeito, mais de mil anos transcorreriam antes que a lei passasse a ser aplicada. (Gombrich, 2015, p. 114-115).

Ernst Hans Gombrich verifica que foi o artista florentino da Renascença⁴⁶, Filippo Brunelleschi (1377-1446), o responsável pela descoberta excepcional “no campo da arte, a qual dominaria também toda a arte de séculos subsequentes: a da perspectiva”. (Gombrich, 2015, p. 226). Ainda que Leon Battista Alberti já havia escrito a respeito em seu tratado *Da Pintura* (1436), foi Brunelleschi quem realizou a sistematização da perspectiva linear. (Farthing, 2011, p. 151).

Essa técnica, também conhecida por perspectiva científica, consiste em fazer uma superfície bidimensional parecer tridimensional. “Os artistas usaram muitos dispositivos para criar essa ilusão ao longo dos séculos, mas os artistas renascentistas italianos sistematizaram a projeção do espaço, usando matemática e geometria”. (Davies, 2014, p. 315). Além disso, “o aspecto mais saliente da Renascença foi, para não nos alongarmos em considerações, não o fato de o artista ser um observador da natureza, mas o de a obra de arte ser um ‘estudo da natureza’” (Hauser, 1972, p. 358).

Em *A Invenção da Paisagem*, Anne Cauquelin analisa como a noção de paisagem fora imaginada e concebida como o análogo da natureza ao longo da história. Cauquelin faz uma longa reflexão filosófica e estética sobre a ideia de paisagem e discorre:

Quando é que ela surgiu como noção, como conjunto estruturado, dotado de regras próprias de composição, como esquema simbólico de nosso contato

⁴⁶ A Renascença ou Renascimento (séc. XIV-XVII), na Europa, marca o período de transição entre o fim da Idade Média e o princípio da Idade Moderna. “O interesse pelo objeto individual, a busca da lei natural e o sentido de fidelidade à natureza, na arte e na literatura, surgem ainda antes da Renascença”, com o naturalismo do período gótico. (Hauser, 1972, p. 358).

próximo com a natureza? Autores confiáveis situam seu nascimento por volta de 1415. A paisagem (termo e noção) nos viria da Holanda, transitaria pela Itália, se instalaria definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva e triunfaria de todo obstáculo quando, passando a existir por si mesma, escapasse a seu papel decorativo e ocupasse a boca de cena. (...) A invenção da perspectiva é justamente o nó da questão. (...) Tomada exclusivamente no contexto da pintura, a paisagem se reduziria, pois, a uma representação figurada, destinada a seduzir o olhar do espectador, por meio da ilusão da perspectiva. A inesgotável riqueza dos elementos encontraria um lugar privilegiado, o quadro, para aparecer na harmonia emoldurada de uma forma, e incitaria então o interesse por todos os aspectos da Natureza, como por uma realidade à qual o quadro daria acesso. (Cauquelin, 2007, p. 35-37).

Portanto, Anne Cauquelin informa que, a partir do momento em que se desenvolve as técnicas da perspectiva, a paisagem passa a ser o foco de atenção e deixa de ser apenas o ornamento de cena. E mesmo em ilustrações sobre a história clássica e cristã, a representação transforma-se extraordinariamente através desse novo método. Como exemplo, temos *O Jardim do Éden com a Queda do Homem* (Figura 12), obra realizada em conjunto dos artistas do período Barroco, Peter Paul Rubens⁴⁷ (1577-1640) e Jan Brueghel, o Velho (1568-1625), onde podemos perceber a “inesgotável riqueza dos elementos” naturais, da qual falava Cauquelin.

Figura 12 – O Jardim do Éden com a Queda do Homem



Legenda: Peter Paul Rubens e Jan Brueghel, o Velho. c. 1615.
Fonte: Wikimedia Commons.

⁴⁷ Peter Paul Rubens, ou apenas Rubens, era um pintor da Antuérpia (região de Flandres, hoje Bélgica) e “tinha uma enorme oficina onde produziu muitos de seus quadros, especialmente os grandes trabalhos. Seus assistentes eram frequentemente artistas especializados em flores, animais ou roupas, por exemplo, e muitos passaram a ter sucesso por conta própria”. (Davies, 2014, p. 412).

Essa representação de Adão e Eva no paraíso não foi a única pintura realizada por Rubens e Brueghel de forma colaborativa. Dentre as principais obras que esses artistas fizeram em parceria, encontra-se o conjunto de pinturas, realizadas nos anos de 1617 e 1618, que representam os cinco sentidos (*tato, visão, paladar, olfato, audição*); e que hoje estão expostas no Museu do Prado. Segundo consta, Brueghel produziu os cenários nos quais Rubens depois criou as figuras alegóricas de cada sentido, originando uma série de grande valor e beleza.

É interessante notar que em todas as cinco obras percebe-se elementos da natureza selvagem. Aqui, quero chamar atenção para uma delas. Na obra *O Sentido da Audição* (Figura 13)⁴⁸, onde Vênus toca lira e canta acompanhada por um cupido, a música é a protagonista da composição, representada também por instrumentos musicais que estão como natureza-morta ao redor dos personagens principais. Diferentes aves e um cervo ouve atentamente a cantora, simbolizando o amor à música, já que até figuras não-humanas a contemplam. No canto superior direito, há uma representação pictórica de *Orfeu Domando os Animais Selvagens*⁴⁹, mito que desde a antiguidade é sucessivamente representado, reforçando ainda mais o simbolismo da audição.

Figura 13 – O Sentido da Audição (The Sense of Hearing)



Legenda: Peter Paul Rubens & Jan Brueghel, o Velho. 1617-1618. Parte de *Os Cinco Sentidos em Cinco Pinturas*. O simbolismo da audição é reforçado pelas representações pictóricas que adornam as paredes da sala: *Concerto das Musas*, *Orfeu Domando as Feras com Música*, *A Anunciação* e *Anúncio aos Pastores*, no topo do clavicórdio à esquerda. Técnica: óleo sobre madeira.
Fonte: Museu do Prado.

⁴⁸ Disponível em: <https://bityli.com/bdjL6>. Acesso em 4 dez. 2022.

⁴⁹ Sobre as várias representações desse mito, consultar o artigo *The Scene of Orpheus Taming Wild Animals: Orpheus and the Centaur Chiron*, de Vanya Lozanova-Stancheva, 2021, p. 14-34.

Portanto, nas pinturas de Rubens e Brueghel nota-se não só as leis da perspectiva, mas também o esforço por atingir a perfeição quando representam os animais selvagens, mesmo sendo eles pintados muitas vezes de forma metafórica, pois, como nos lembra Marcel Brion:

Esta aplicação científica dos homens do Renascimento nunca esgota a sua arte, porque, grandes caçadores, cavaleiros, criadores de cães, permanecem muito próximos dos animais, e, nos seus princípios estéticos, convictos de que só a observação e a fidelidade à realidade conduzem às fontes de conhecimento, eles estudam os seres como eles são e os representam como tais, mesmo quando eles são acoplados a considerações alegóricas. (Brion, 1955, p. 38, tradução do autor)⁵⁰.

É curioso observar que, nas duas pinturas destes artistas barrocos que mostramos aqui, nota-se a presença de araras-canindé (*Ara ararauna*) e de araras-vermelhas (*Ara macao* ou *Ara chloropterus*), aves que ocupam as regiões das Américas do Sul e Central (Sick, 1997, p. 368). Os artistas provavelmente tiveram contato com exemplares dessas espécies devido às grandes navegações a partir de 1492, quando os europeus, ao invadirem os novos territórios conquistados, raptaram muitos animais selvagens e os levaram para a Europa.

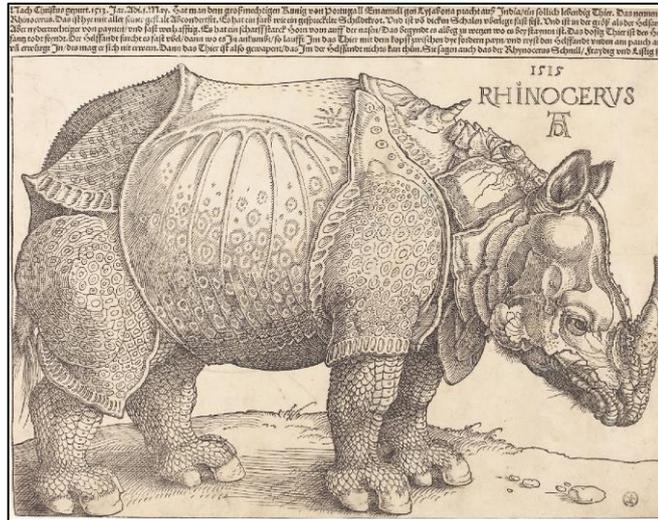
Ao contrário do que ocorreu no Egito e na China, na Europa, até o século XV, as imagens de animais, bem como de outros elementos naturais, eram pouco detalhadas, não possuíam perspectiva e não remetiam ao original⁵¹. Isso começa a se transformar, como vimos, a partir da Renascença, através das pinturas de paisagens e também dos estudos de animais, como fez com muito anseio o artista florentino Leonardo da Vinci (1452-1519), ao estudar com minúcia a anatomia deles. Da Vinci costumava estudar plantas e animais para incluir em seus quadros, assim como também julgava que “a função do artista era explorar o mundo visível, tal como seus predecessores tinham feito, só que de maneira mais abrangente e com maior intensidade e precisão. (...) Nada existia na natureza que não despertasse a sua curiosidade e não desafiasse o seu engenho”. (Gombrich, 2015, p. 293-294).

⁵⁰ No original: [Cette application scientifique des hommes de la Renaissance ne dessèche jamais leur art, car, grands chasseurs, cavaliers, éleveurs de chiens, ils restent très près des animaux, et, dans leurs principes esthétiques, convaincus que seules l'observation et la fidélité au réel conduisent aux sources de la connaissance, ils étudient les êtres tels qu'ils sont et les représentent tels, aussi, même lorsqu'ils se doublent de considérations allégoriques, comme cela, nous l'avons dit, arrive souvent].

⁵¹ As pinturas rupestres com realismo surpreendente, da França e Espanha, ainda não haviam sido descobertas.

Dessa forma, os artistas renascentistas conseguiram transformar completamente a representação da natureza. Um marco da iconografia científica é o célebre rinoceronte de Albrecht Dürer (1471-1528) (Figura 14)⁵², contemporâneo de Da Vinci.

Figura 14 – Rinoceronte de Dürer



Legenda: Albrecht Dürer, 1515. Xilogravura em papel avergado.

Fonte: National Gallery of Art. Washington D.C., EUA.

O interessante sobre essa imagem é que o artista a produziu sem nunca ter visto um rinoceronte (vivo ou morto) antes. A história detalhada de como Dürer fez essa xilogravura, a partir de relatos de outros autores sobre um animal que havia sido levado da Índia para Portugal, pode ser lida no artigo *O Rinoceronte de Dürer e suas Lições para a Historiografia da Ciência*, de Roberto de Andrade Martins, que sintetizo segundo o referido texto:

O rinoceronte tinha sido descrito de forma sumária (e, muitas vezes, incorreta) por autores da Antiguidade como Ctesias, Aristóteles, Agatharchides, Plínio, o Velho, e alguns outros; fora levado para Roma e representado em moedas; e havia sido incorporado aos bestiários medievais⁵³. Era, no entanto, pouco conhecido. (...) Graças à gravura de Dürer, que se espalhou rapidamente como obra autônoma e foi depois reproduzida em muitos livros, os europeus acreditaram ter, enfim, uma representação fiel desse animal exótico. No entanto, sabemos que o desenho de Dürer não representa corretamente um rinoceronte. A gravura mostra um animal recoberto por placas duras, como uma couraça; as patas são recobertas por escamas; há um pequeno chifre sobre

⁵² Disponível em: shorturl.at/BJMX9. Acesso em 7 fev. 2023.

⁵³ À época romana acreditava-se na existência de todos os tipos de bestas inverossímeis que ninguém jamais tinha visto, e que tomavam seu lugar ao lado de animais reais em livros chamados bestiários, onde eram descritos com as propriedades fantasiosas que lhes atribuímos. (...) o homem românico não vive em harmonia nem em amizade com o mundo animal, as representações que faz dele permanecem bizarras, cômicas, assustadoras e aberrantes. (Brion, 1955, p. 35) .

os ombros (...) Durante dois séculos, acreditou-se que o rinoceronte de Dürer era uma descrição realista; a partir do século XVIII, os europeus tomaram conhecimento da real aparência de um rinoceronte. (Martins, 2014, p. 200-201).

Embora Dürer tenha se equivocado com detalhes importantes de seu rinoceronte, em outros estudos de animais – esses sim, que ele viu com os próprios olhos – o artista pinta de forma realista e primorosa uma lebre em aquarela, em 1502 (Gombrich, 2015, p. 24), e um besouro (Figura 15)⁵⁴, em 1505, o que o coloca como um dos artistas mais influentes de sua época para estudos da natureza. Destacar um besouro como assunto principal em uma obra de arte não tinha precedentes no início do século XVI, quando a maioria das pessoas acreditava que os insetos eram criaturas sem importância.

Figura 15 – Besouro de Dürer



Legenda: Albrecht Dürer, 1505.

Fonte: The J. Paul Getty Museum.

Os naturalistas renascentistas estavam interessados em observar “não apenas plantas e animais raros, incomuns ou estranhos, mas também criaturas cotidianas, comuns e literalmente de jardim”. (Ogilvie, 2006, p. 13, tradução do autor)⁵⁵. “É realmente verdade”, escreveu Albrecht Dürer, “que a arte é onipresente na natureza, e o verdadeiro artista é aquele que pode trazê-la à tona” (*Stag Beetle*, Google Arts & Culture).

⁵⁴ Disponível em: <https://g.co/arts/y3sxTPRP6i4hfnG2A>. Acesso em: 7 dez. 2022.

⁵⁵ No original: [Renaissance naturalists sought out not only rare, unusual, and strange plants and animals, but also everyday, common, literally garden-variety creatures].

Perante o animal, o artista torna-se voluntariamente um homem de ciência, um naturalista. É o caso de Albert Dürer, que descreve com meticulosa paciência as patas de um inseto, os pelos de um veado morto ou o tremor de um coelho, e ainda mais de Leonardo da Vinci que, em sua imensa obra de cientista, simultaneamente pesquisa essas leis da “proporção divina”, da sublime harmonia das partes no todo, de que falavam Platão e Pitágoras, e da morfologia do ser vivo, das articulações do esqueleto, do jogo das alavancas dos músculos e tendões. (Brion, 1955, p. 37, tradução do autor)⁵⁶.

Por mais de trezentos anos, dez rinocerontes foram registrados na Europa, enquanto outros dois morreram a caminho do continente. A história desses animais pode ser lida em *Captive Rhinoceroses in Europe From 1500 Until 1810*, de L. C. Rookmaaker. O autor certifica que o sexto rinoceronte indiano que aportou no continente europeu – o primeiro teria sido aquele desenhado por Dürer mais de duzentos anos antes – era uma fêmea, de nome Clara, da espécie *Rhinoceros unicornis*. Em 1747, ela havia sido capturada no território de Assam, na Índia, com apenas um mês de vida. Depois de circular por cidades francesas, como Reims e Versalhes, o itinerante animal chega em Paris por volta de 1749, onde foi pintado pelo mestre em pinturas de animais, Jean-Baptiste Oudry⁵⁷ (Figura 16) (Rookmaaker, 1973, p. 52).

Figura 16 – Rinoceronte de Oudry



Legenda: Jean-Baptiste Oudry, 1749. Óleo sobre tela.
Fonte: Gallery of Old and New Masters, Schwerin, Alemanha.

⁵⁶ No original: [Vis-à-vis de l'animal, l'artiste devient volontiers homme de science, naturaliste. C'est le cas d'Albert Dürer, qui décrit avec une minutieuse patience les pattes d'un insecte, les poils d'un cerf mort ou le tremblement d'un lapin, et plus encore de Léonard de Vinci qui, dans son œuvre immense de savant, recherche simultanément ces lois de la «proportion divine», de l'harmonie sublime des parties dans le tout, dont parlaient Platon et Pythagore, et la morphologie de l'être vivant, les articulations du squelette, les jeux de levier des muscles et des tendons].

⁵⁷ Jean Baptiste Oudry (1686-1755) era especialista em retratos, mas se interessava também por pinturas de animais e naturezas-mortas. Certa vez, o rei Luís XV da França, que era apaixonado por caça, contratou-o para pintá-lo em uma caça a um cervo na floresta de Saint-Germain (1730), resultado que agradou tanto ao rei, que logo o contratou para produzir inúmeras pinturas de caça morta. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/jean-baptiste-oudry>. Acesso em: 13 dez. 2022.

A pintura de Clara⁵⁸, realizada por Oudry, também é um marco na historiografia científica, pois foi a partir dela que os europeus souberam como, de fato, é um rinoceronte. A rinoceronte de Oudry foi difundida através do célebre livro *Histoire Naturelle* (1749-1788: 36 volumes) do cientista natural Georges-Louis Leclerc (1707-1788), conde de Buffon, obra que possuía muitas ilustrações e é considerada a mais lida do século XVIII, responsável pela popularização das ciências naturais entre todas as classes sociais. (Knapp, 2019, p. xx).

O maior interesse do Renascimento reside no homem e ainda são as virtudes humanas – ou vícios – que muitas vezes são alegorizadas na imagem do animal. Mas, ao mesmo tempo, a curiosidade científica e a paixão pelas ciências naturais contemplam as criaturas com outros olhos; com olhos que não são mais aqueles, atônitos e assustados, do homem romano, nem os cheios de amor e confiança íntima do homem gótico, mas os do humanista, do pesquisador que persegue o conhecimento racional do mundo, em todas as suas partes. (Brion, 1955, p. 37, tradução do autor)⁵⁹.

Em *The Science of Describing – Natural History in Renaissance Europe* (2006), Brian W. Ogilvie mostra, através de quatro gerações de naturalistas renascentistas, entre 1490 e 1630, a evolução de uma nova disciplina que surgia, mas com raízes na antiguidade clássica e na idade média latina, dedicada a descobrir e descrever plantas e animais: a *história natural*. Os livros antigos eram fontes fundamentais para os naturalistas do Renascimento, principalmente Aristóteles, sobre os animais (*História dos Animais*), e Teofrasto (*Historia Plantarum*) e Dioscórides (*De Materia Medica*), sobre as plantas, além da enciclopédia *História Natural* de Plínio, o Velho. Assim, para o autor, “nenhum indivíduo sozinho inventou a história natural; por sua própria natureza, só poderia ser o produto de uma comunidade”. (Ogilvie, 2006, p. 1, tradução do autor)⁶⁰.

No Renascimento, Ogilvie explica que a história natural se transformou profundamente. Segundo o autor, pessoas que se diziam naturalistas – e de fato muitos eram, mas havia também

⁵⁸ A pintura original de Clara, junto com outras duas obras de Oudry, de um leão e um tigre, ficaram sem serem vistas pelo público por mais de 100 anos, no Staatliches Museum Schwerin, no que era a antiga Alemanha Oriental. Em 2001, elas foram redescobertas por curadores do J. Paul Getty Museum. Estes, por sua vez, contribuíram, junto a uma equipe competente, com a restauração das três obras, que estavam seriamente danificadas. Todo o processo de restauro de duas pinturas, do rinoceronte (1749) e do leão (1752), foi filmado para o documentário *The Painter's Voice: The Restoration of Two Master Paintings*, do diretor vencedor do Oscar William Friedkin, o mesmo do clássico *O Exorcista* (1973). (Wyatt, 2007).

⁵⁹ No original: [L'intérêt majeur de la Renaissance réside dans l'homme et ce sont encore des vertus humaines – ou des vices – que l'on allégorise dans l'image de l'animal, souvent. Mais, en même temps, la curiosité scientifique et la passion pour les sciences naturelles considèrent les creatures avec d'autres yeux; avec des yeux qui ne sont plus ceux, étonnés et effrayés, de l'homme roman, ni ceux, pleins d'amour et d'intime confiance, de l'homme gothique, mais ceux de l'humaniste, du chercheur qui poursuit la connaissance rationnelle du monde, dans toutes ses parties].

⁶⁰ No original: [No single individual invented natural history; by its very nature, it could be the product only of a community].

bastantes amadores – produziam conhecimento de forma distinta, mas o que os unia era a preocupação com a descrição. Ogilvie coloca a prática da descrição pelos naturalistas o ponto focal de sua obra e esboça o surgimento da botânica como disciplina, fornecendo um retrato bastante rico sobre o novo modo de observar a natureza, que transformaria não só as ciências, mas também o modo de a representar.

Não é exagero dizer que a descrição, tanto como processo quanto como resultado é a preocupação central da história natural do Renascimento. (...) Ao contrário de seus predecessores medievais, os naturalistas da Renascença condenavam as descrições imprecisas ou inadequadas do mundo natural herdadas da antiguidade. A disparidade entre o que viram e o que leram motivou uma investigação cuidadosa da variedade do mundo criado e estimulou o desenvolvimento de novas descrições modeladas a partir das antigas. Inicialmente, essas descrições eram pictóricas, mas logo foi elaborada uma linguagem técnica descritiva que acabou prevalecendo, dentro da comunidade, sobre as imagens. Da década de 1530 até a década de 1630, a tarefa da história natural, como uma disciplina distinta da mera arte de jardinagem e da elevada ciência da natureza, era descrevê-la, catalogar seus produtos maravilhosos e mundanos. (Ogilvie, 2006, p. 6, tradução do autor)⁶¹.

Ogilvie constata que, a partir do século XV, a história natural passa a ser uma tradição cultural, uma vez que começa a ter uma continuidade entre os que a estudam, elemento essencial para qualquer tradição. “Embora a história natural tenha sofrido transformações significativas nos últimos cinco séculos, a tradição continuou a responder aos desafios colocados pelos praticantes renascentistas da ciência da descrição”. (Ogilvie, 2006, p. 10, tradução do autor)⁶².

Ao mesmo tempo, o ritmo vertiginoso da descoberta, descrição e publicação de novas espécies criou problemas de organização. No final do século XVI, muitos naturalistas ficaram consternados com a confusão de nomes para a mesma planta; sem nomenclatura autorizada, todo naturalista se sentia no direito de nomear uma nova descoberta. (Ogilvie, 2006, p. 209, tradução do autor)⁶³.

⁶¹ No original: [It is no exaggeration to say that description, as both process and result, is the central concern of Renaissance natural history. (...) Unlike their medieval predecessors, Renaissance naturalists condemned the inaccurate or inadequate descriptions of the natural world that had been bequeathed from antiquity. The disparity between what they saw and what they read motivated careful investigation into the variety of the created world, and prompted the development of new descriptions modeled after the old. Initially, these descriptions were pictorial, but soon a technical descriptive language was elaborated that eventually took precedence, within the community, over pictures. From the 1530s through the 1630s, the task of natural history as a discipline distinct from the mere art of gardening and the lofty Science of nature was describing nature, cataloguing its marvelous and mundane products].

⁶² No original: [Although natural history has undergone significant transformations in the past five centuries, the tradition has continued to respond to the challenges posed by Renaissance practitioners of the science of describing].

⁶³ No original: [At the same time, the dizzying pace of discovery, description, and publication of new species created problems of organization. By the late sixteenth century, many naturalists felt dismay at the confusing

A profissionalização cada vez maior e exigente de naturalistas, que muitas vezes ocupavam posições burocráticas estatais, empresas econômicas e organizações envolvidas no comércio mundial e na administração colonial, determinou que se desenvolvesse mecanismos e ferramentas para a troca de informações a respeito das espécies de seres vivos. Nesse contexto, surge o trabalho *Systema Naturae* (1758, 10ª edição) (Figura 17), do sueco Carl Linnaeus (1707-1778), que consistia na classificação científica de todos os seres vivos através de nomes binários⁶⁴ para cada espécie, e a hierarquia de cinco níveis de classificações taxonômicas (reino, classe, ordem, gênero e espécie).

Figura 17 – Frontispício do primeiro volume de Carl Linnaeus, *Systema Naturae*



Legenda: Editado por J. J. Lang (Halle, 1760). O frontispício mostra uma estátua de Diana, e é uma variação do frontispício da *Fauna Suecica* de Linnaeus (Leiden, 1746), acrescentando uma figura humana fazendo anotações e apontando para um macaco no topo da árvore à direita.
Fonte: Müller-Wille, 2018, p. 2029.

Staffan Müller-Wille garante que “o sucesso duradouro do trabalho taxonômico de Linnaeus é frequentemente explicado pela alegação de que ele forneceu aos naturalistas os meios para se comunicarem sem ambiguidade sobre as espécies de plantas e animais”. (Müller-Wille, 2018, p. 208, tradução do autor)⁶⁵. Tanto é que até hoje não se inventou maneira mais adequada para se referir aos seres vivos.

babble of names for the same plant; with no authoritative nomenclature, every naturalist felt entitled to name a new discovery himself].

⁶⁴ Disponível em: <https://www.botanicalartandartists.com/plant-names-and-botanical-latin.html>. Acesso em: 22 dez. 2022.

⁶⁵ No original: [The lasting success of Linnaeus's taxonomic work is often explained by claiming that it provided naturalists with the means to communicate unambiguously about plant and animal kinds].

É interessante notar que Linnaeus não utilizou imagens de plantas em sua publicação, embora reconhecesse que elas são necessárias tanto para a pesquisa taxonômica quanto para a educação botânica. Linnaeus julgava que as ilustrações botânicas tinham que ser como as exsicatas⁶⁶, no sentido de cada ilustração botânica ser em um fundo branco e com uma única espécie. O naturalista sueco, além da análise de exsicatas (Figura 18)⁶⁷, provavelmente baseou algumas de suas definições de espécies em imagens de plantas que ele não teve acesso, simplesmente porque não havia um exemplar em um dos herbários que realizava suas pesquisas (Nickelsen, 2018, p. 228). Desta forma, as imagens eram consideradas imprescindíveis para os naturalistas que almejavam adquirir sólidos conhecimentos em botânica, visto que não dava para contar apenas com as exsicatas, pois não costumavam exibir todas as propriedades típicas da espécie em um único exemplar – e, nesse sentido, paradoxalmente, não eram “fiéis à natureza”, no sentido dos botânicos. (Nickelsen, 2018, p. 227).

Figura 18 – Exsicata do herbário de George Clifford



Legenda: Parte da coleção que ajudou Carl Linnaeus a transformar a classificação, década de 1730.

Fonte: Museu de História Natural, Londres, Reino Unido.

⁶⁶ Exsicata: exemplar de planta seca e prensada para coleção botânica ou herbário.

⁶⁷ Disponível em: <https://g.co/arts/jg5PA8RmVenueTpu7>. Acesso em: 21 dez. 2022.

Em 1731, na Alemanha, o médico e naturalista Christoph Jakob Trew (1695-1769) convidou o jardineiro e desenhista Georg Dionysius Ehret (1708-1770) para trabalhar de forma colaborativa. Trew comunicava a Ehret que dava “grande importância que tudo fosse feito de acordo com a natureza”. (Nickelsen, 2018, p. 221). Ehret, com sua grande capacidade artística, tornou-se um dos artistas botânicos europeus mais influentes de todos os tempos, realizando obras de raríssima beleza (Figura 19)⁶⁸.

Figura 19 – Liliu-Martagon



Legenda: *Canadense majus maculatum*.
Pintura em guache de Georg Dionysius Ehret, 1762.

Fonte: Oak Spring Garden Foundation,
Upperville, Virginia, EUA.

Em determinadas situações, as ilustrações impressas possuem algumas vantagens em relação às exsiccatas, como sua longevidade. Algumas plantas apresentam bulbos volumosos e flores grandes, muito difíceis de prensar e secar sem perder o caráter; com o tempo, as flores perdem suas cores e formas. Além do mais, frutos e flores aparecem em épocas diferentes no ano, não sendo possível ter ambos em uma mesma exsiccata.

Linnaeus percebeu isso ao escrever em sua *Philosophia Botanica*: “um desenhista, um gravador e um botânico são igualmente necessários para produzir uma imagem louvável; se algum desses tiver falhado, a imagem será falha”. (Nickelsen, 2018, p. 229, tradução do

⁶⁸ Disponível em: <https://bityli.com/An2Vvk>. Acesso em: 22 dez. 2022.

autor)⁶⁹. Como demonstra Daniela Bleichmar em *Botanical Conquistadors*, essas imagens de plantas muitas vezes serviam para conectar naturalistas (Figura 20), que permaneciam na Europa, com os artistas que iam para a América ou outras partes do mundo fazer suas representações das espécies descobertas, obedecendo as “rígidas convenções” de fidedignidade do objeto representado, o que possibilitava eliminar a distância entre eles. (Bleichmar, 2018, p. 250).

Figura 20 – Abade Antonio José Cavanilles



Legenda: O abade foi diretor do Real Jardim Botânico de Madrid, c. 1801. Pintura de Salvador Rizo Blanco (ca. 1762-1816).
Fonte: Museu Nacional, Bogotá, Colômbia.

Bleichmar aborda o apogeu da botânica imperial espanhola, descrevendo cinco expedições que exploraram a flora do vasto mundo hispânico entre 1777 e 1816. Segundo a autora, essas expedições tratavam de assuntos científicos, econômicos, administrativos e políticos. Além do mais, essas expedições não trabalhavam sozinhas; pelo contrário, fazia parte uma complexa “máquina científica colonial”, que envolvia instituições e outras redes administrativas para exploração das colônias, com o intuito de encontrar um potencial valor econômico e utilidade da natureza colonial para os interesses espanhóis. A autora constatou

⁶⁹ No original: [Linnaeus saw this clearly when he wrote in his *Philosophia botanica*: ‘a draughtsman, an engraver & a botanist are equally necessary to produce a praiseworthy image; if one of these sat fault, the image will be flawed’].

que, no intervalo de sua investigação, as expedições botânicas espanholas “produziram 12.000 ilustrações botânicas. Eles empregaram mais artistas do que naturalistas e produziram muito mais imagens do que descrições textuais, coleções de espécimes, classificações taxonômicas ou mercadorias naturais comercializáveis”. (Bleichmar, 2018, p. 243, tradução do autor)⁷⁰.

Nesse sentido, Katharine Anderson nos lembra que “a história natural de uma viagem, então, fazia parte de um conjunto mais amplo de práticas”. (Anderson, 2018, p. 304). As viagens científicas foram muito importantes não apenas para a história natural através da identificação e coletas de espécimes da fauna e flora globais, mas também porque empreenderam múltiplos objetivos científicos, como medições astronômicas, hidrografia, geologia, etnografia, registros linguísticos e históricos, dentre outros.

O número e a variedade de expedições nesta época são facilmente subestimados. Os navios navegavam com vários motivos: mapear costas e rotas comerciais; responder à curiosidade sobre outros povos e paisagens; fornecer autoridade a cônsules, comerciantes e baleeiros; desenvolver projetos botânicos econômicos; para cristianizar as ilhas do Pacífico; para promover o prestígio nacional e para se envolver em rivalidade internacional. (...) Diante dessa matriz, a historiografia dessas viagens tendeu a se dividir em vez de agrupar, muitas vezes tratando as viagens em sua singularidade. Notavelmente, aprendemos sobre viagens por causa da reputação do naturalista ou capitão. (Anderson, 2018, p. 305, tradução do autor)⁷¹.

Um dos mais renomados naturalistas deste período de expedições científicas foi Alexander von Humboldt (1769-1859) (Figura 21)⁷², que explorou os territórios coloniais espanhóis na América entre os anos de 1799 e 1804, “conduzindo a primeira exploração científica do que hoje são a Venezuela, Colômbia, Equador e Peru, viajando também para o México e Cuba e depois para os Estados Unidos” (Magee, 2019, p. 202, tradução do autor)⁷³. De acordo com Sandra Rebok, o objetivo dessa expedição “era estudar todos os aspectos da história natural dessas regiões” (Rebok, 2018, p. 319, tradução do autor)⁷⁴.

⁷⁰ No original: [During rough thirty years of sustained work, the Spanish botanical expeditions produced 12000 botanical illustrations. They employed more artists than naturalists, and yielded many more images than textual descriptions, specimen collections, taxonomic classifications or marketable natural commodities].

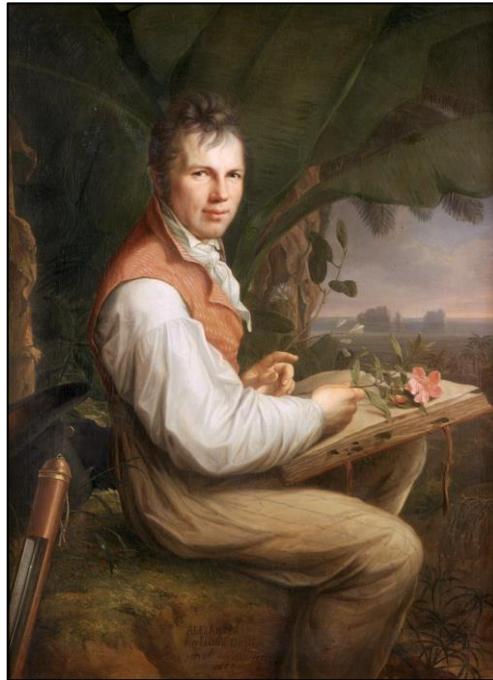
⁷¹ No original: [The number and variety of expeditions in this era is easily under-estimated. Ships sailed with bundles of motives: to chart coasts and trade routes; to respond to curiosity about other peoples and landscapes; to supply authority to consuls, traders and whalers; to pursue economic botany projects; to Christianize Pacific islanders; to promote national prestige and to engage in international rivalry. (...) Faced with this array, the historiography of these voyages has tended to split rather than to lump, often treating voyages in their singularity. Notably, we learn about voyages because of the reputation of the naturalist or captain].

⁷² Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexandre_humboldt.jpg. Acesso em: 6 fev. 2023.

⁷³ No original: [conducting the first scientific exploration of what are now Venezuela, Colombia, Ecuador and Peru, travelling also to Mexico and Cuba and then to the United States].

⁷⁴ No original: [The goal of this expedition was to study all aspects of natural history in these regions].

Figura 21 – Retrato de Alexander von Humboldt



Legenda: Por Fridrich Gorg Weitsch, 1806.
Fonte: Wikimedia Commons.

Judith Magee lembra que a viagem de Humboldt, que durou cinco anos, foi “a primeira exploração científica da bacia amazônica pelos europeus”. (Magee, 2019, p. 205, tradução do autor)⁷⁵.

Tudo era tão novo e espetacular. Cada ave, palmeira ou onda “anunciava o grandioso aspecto da natureza”. (...) Era ali que Humboldt veria a natureza com a cabeça e com o coração. (...) Havia borboletas, macacos e tantas plantas a catalogar que, de acordo com o que Humboldt escreveu a Wilhelm [seu irmão mais velho], “corremos de um lado para o outro feito bobos”. Mesmo o geralmente calmo e inabalável [Aimé] Bonpland [botânico e companheiro de viagem] afirmou que “enlouqueceria se as maravilhas não acabassem logo”. (Wulf, 2016, p. 103-106).

Antes dessa viagem, Humboldt passou um período em Jena, na Alemanha, com o escritor e importante figura do Romantismo europeu, Johann Wolfgang von Goethe⁷⁶, de quem se tornou um grande amigo. Conforme Goethe escreveu em seu diário, eles conversavam sobre “arte, natureza e mente”. (Wulf, 2016, p. 74). Humboldt era muito grato a Goethe, pois foi quem

⁷⁵ No original: [The entire journey was to last five years and included the first scientific exploration of the Amazon basin by Europeans].

⁷⁶ “Hoje Goethe é famoso por suas obras literárias, mas ele fora também um entusiástico cientista, fascinado por botânica, bem como pela formação da Terra”. (Wulf, 2016, p. 65).

o instigara “a combinar natureza e arte, fatos e imaginação”. (Wulf, 2016, p. 84). “Estar com Goethe, declarou Humboldt, aparelhou-o com ‘novos instrumentos’ por meio dos quais ele poderia ver e compreender o mundo natural⁷⁷. E foi com esses novos instrumentos que Humboldt veria a América do Sul”. (Wulf, 2016, p. 85).

Humboldt passara muito tempo acreditando na importância da observação atenta e das medições rigorosas – encampando firmemente os métodos do Iluminismo –, mas agora começava também a apreciar a percepção individual e a subjetividade. Poucos anos antes, Humboldt admitira que “a fantasia vívida me desnorreia”, mas agora começava a acreditar que a imaginação era tão necessária quanto o pensamento racional para a compreensão do mundo natural. “A natureza deve ser conhecida através do sentimento”, Humboldt escreveu a Goethe, insistindo que as pessoas que quisessem descrever o mundo simplesmente classificando plantas, animais e rochas “jamais chegarão nem perto dele”. (Wulf, 2016, p. 80-81).

Após seu regresso à Europa, Humboldt viveu em Paris, que naquela época era onde os principais cientistas se concentravam, e destinou seu tempo à preparação e publicação dos resultados de suas pesquisas. Além de interligar diversos campos do conhecimento, bem como considerar a história natural como uma ciência universal, Humboldt também desempenhou “um papel de destaque na produção, circulação e representação de informações textuais e visuais. Tornou-se um dos intelectuais mais importantes da sua época e uma figura chave na globalização da ciência, tanto na Europa como no contexto atlântico”. (Rebok, 2018, p. 319, tradução do autor)⁷⁸.

Subjacente a todo o estudo de Humboldt estava sua visão do mundo natural como um todo orgânico – uma unidade viva de formas de vida diversas e interdependentes, em vez de uma estrutura mecânica. Ele desenvolveu esse conceito universal da natureza além de tudo o que se professava na época, anunciando o estudo da ecologia e do ambientalismo. (...) Ele fundiu com sucesso seus dados e análises científicas com uma apreciação estética da natureza e, ao fazê-lo, encontrou um público muito mais amplo para suas obras do que a maioria. Humboldt também foi um artista talentoso e ilustrou grande parte de seu trabalho com esplêndidos desenhos de espécimes botânicos e zoológicos, paisagens e representações etnográficas de pessoas e artefatos. (Magee, 2019 p. 202 e 208, tradução do autor)⁷⁹.

⁷⁷ “De acordo com os românticos, a única forma de compreender a natureza era através de um mergulho interior, um movimento de introspecção”. (Wulf, 2016, p. 79).

⁷⁸ No original: [Humboldt connected diverse fields of knowledge, seeing natural history as a universal science, and played an outstanding role in the production, circulation and representation of both textual and visual information. He became one of the most important intellectuals of his era and a key figure in the globalization of science, both within Europe and in the Atlantic context].

⁷⁹ No original: [Underlying all Humboldt’s study was his view of the natural world as an organic whole – a living unity of diverse and interdependent life forms rather than some mechanical structure. He developed this universal concept of nature beyond anything that was professed at the time, heralding the study of ecology and

Humboldt viria a ser uma das principais inspirações dos historiadores naturais do século XIX, como John James Audubon (1785-1851), ilustrador e ornitólogo franco-americano, que também conseguiu o feito de criar uma ponte entre a ciência e a arte. “Ninguém poderia deixar de ficar impressionado com suas pinturas notáveis, animadas por suas descrições líricas em seu *The Birds of America*, que em muitos aspectos é insuperável até hoje”, escreveu Robert Huxley (2019, local. 2606-2611, tradução do autor)⁸⁰. A obstinação de estudar as aves de forma minuciosa (Figura 22)⁸¹, permitiu “que ele capturasse a individualidade de cada espécie em uma imagem impressionante, muitas vezes cinematográfica”. (Olson, 2019, local. 2868-2871, tradução do autor)⁸².

Figura 22 – Águia-pescadora



Legenda: Águia-pescadora (*Pandion haliaetus*) com Vulgo Weak Fish (*Cynoscion regalis*), *The Birds of America*, 1830. John James Audubon. Fonte: Museum Victoria, Carlton, Australia.

environmentalism. (...) He successfully fused his scientific data and analysis with an aesthetic appreciation of nature, and by so doing found a much wider audience for his works than most. Humboldt was also an accomplished artist and illustrated much of his work with splendid drawings of botanical and zoological specimens, landscapes and ethnographic portrayals of people and artifacts].

⁸⁰ No original: [No one could fail to be impressed by his remarkable paintings enlivened by his lyrical descriptions in his *The Birds of America*, which in many ways is unsurpassed to this day].

⁸¹ Disponível em: <https://collections.museumsvictoria.com.au/items/1221707>. Acesso em 17 mar. 2023.

⁸² No original: [Studying birds enabled him to capture the individuality of each species in an arresting, often cinematic, image].

Audubon era caçador e naturalista e geralmente precisava matar o seu modelo a fim de pintá-lo de maneira mais precisa, mas em uma época em que as pessoas “acreditavam que os recursos da natureza eram ilimitados e que era direito da humanidade explorar sua abundância para ganhos financeiros, artísticos ou científicos”. (Google Arts and Culture, tradução do autor)⁸³. Audubon foi criticado por não empregar a nomenclatura de Linnaeus em seu mais célebre livro, entretanto, “organizou suas imagens organicamente, dando às aves uma aparência de vida e evocando a experiência de observá-las na natureza”. (Olson, 2019, local. 2885-2886, tradução do autor)⁸⁴.

Outros importantes naturalistas, que provavelmente também foram influenciados por Alexander von Humboldt, são o botânico Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) e o zoólogo Johann Baptist von Spix (1781-1826), que aportaram no Rio de Janeiro em 1817 e “depararam com essas imensidões de ‘naturezas’ (Figura 23)⁸⁵, de ‘vidas’ e de ‘verdes’ e, assim, iniciaram uma fantástica viagem em terras ‘brasilis’”. (Heizer; Ormindo, 2018, p. 11). Spix e Martius viajaram durante três anos por grande parte do território brasileiro e realizaram um registro extraordinário sobre a natureza e povos nativos do Brasil.

Figura 23 – Caça de aves nas margens do Rio São Francisco



Legenda: Vögeljagd am Rio San Francisco [Iconográfico]. Publicação: 1828-1831. Spix, J. B.; Martius, C. F. P.

Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Coleção Brasiliana, 2007.

⁸³ No original: [Many people at that time believed that nature's resources were limitless and that it was humanity's right to exploit their abundance for financial, artistic or scientific gain]. Disponível em: shorturl.at/hsyV7. Acesso em: 17 mar. 2023.

⁸⁴ No original: [Audubon organized his images organically, giving the birds the semblance of life and evoking the experience of observing them in nature].

⁸⁵ Brasiliana Iconográfica. Disponível em: <https://tinyurl.com/5599ta4b>. Acesso em 21 mar. 2023.

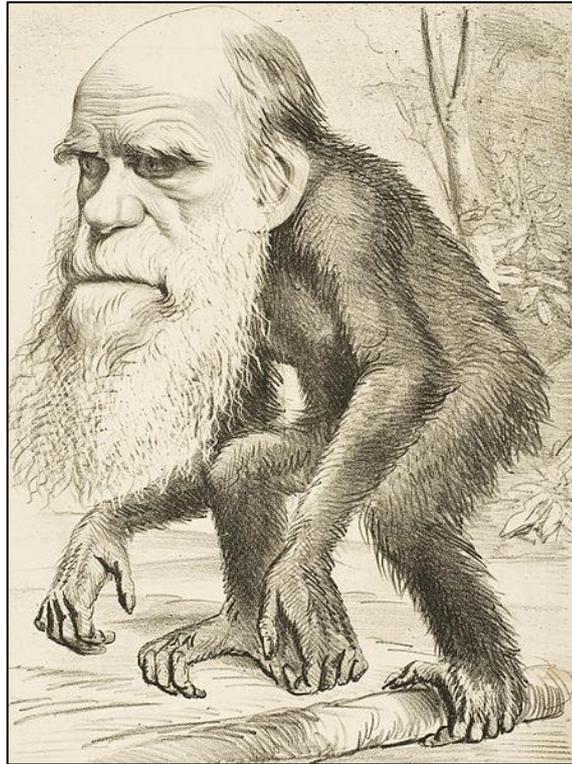
Mas certamente o mais conhecido de todos os naturalistas que Humboldt influenciou, tanto pelo “estilo de escrita” quanto pelos “métodos de exploração”, foi Charles Darwin (1809-1882). Humboldt viajou amplamente pela América do Sul e Central, coletando um grande número de espécimes e descrevendo muitas outras novas; além do mais, ele observou “a estreita relação entre os seres vivos e seu ambiente, incluindo fatores físicos como clima e geologia”, o que seria importante para Darwin desenvolver suas ideias posteriormente. (Huxley, 2019, local. 2603).

Assim como Humboldt, Darwin percorreu parte da América do Sul, ao ser convidado para ser naturalista na circunavegação pelo mundo através do navio inglês HMS Beagle, cuja viagem iniciou em 1831, sob o comando do capitão Robert FitzRoy. Da mesma forma que o naturalista alemão, Darwin também reuniu uma enorme coleção de animais e plantas, que revelavam a imensa biodiversidade do mundo. Porém, “foram as aves, tartarugas e *Opuntia* (gênero de cactos) de Galápagos que finalmente lhe forneceram os dados empíricos de que ele precisava” para sustentar a hipótese sobre a evolução das espécies. (Huxley, 2019, local. 3345-3350).

Se ainda hoje há quem não considere plausível a teoria de Darwin, que é vastamente composta por elementos e fatos que a sustentam, o que diríamos naquela época, em uma sociedade extremamente religiosa e baseada nos ensinamentos bíblicos (sic). A recepção da hipótese de Darwin pela sociedade foi dúbia. Enquanto algumas pessoas se surpreenderam com a audácia daquele naturalista em propor teoria tão revolucionária, para outras era inconcebível que estamos mais próximos dos macacos na árvore evolutiva da vida do que a nossa “vã filosofia” possa imaginar. Por causa disso, não faltaram ofensas direcionadas a ele (Figura 24). A ideia de Darwin não foi unanimidade entre os cientistas da época, nem mesmo com o público leigo, mas conforme os anos se passavam, cada vez mais essa teoria ganhava força, na medida em que iam surgindo novas evidências e novos defensores. “Sem o conhecimento dos cromossomos e dos genes, Darwin já havia dado o salto mental necessário para reconhecer que todas as espécies estão relacionadas”. (Francis, 2007, p. 64, tradução do autor)⁸⁶.

⁸⁶ No original: [Without a knowledge of chromosomes and genes, Darwin had already made the mental leap necessary to recognize that all species are related].

Figura 24 – “A Venerable Orang-outang”



Legenda: 1871, uma caricatura de Charles Darwin como um macaco publicado em *The Hornet*, uma revista satírica.

Fonte: Wikimedia Commons.

Os seres humanos podem parecer superiores a todas as outras espécies, mas Darwin sugere em *A Origem das Espécies*, e afirma explicitamente em *A Origem do Homem*, que a humanidade não é muito diferente ou melhor do que os outros animais do planeta. As teorias de Darwin confirmam que o lugar especial da humanidade está apenas em suas habilidades. Comparado com os longos períodos de tempo em que a Terra evoluiu, e o vasto tamanho do universo, a humanidade é bem pequena. (Francis, 2007, p. 88, tradução do autor)⁸⁷.

Nesse sentido, a teoria da evolução nos aproximava dos outros seres vivos, afinal, tínhamos um ancestral comum com cada espécie existente (ou já extinta). Somado a isso, o permanente interesse em catalogar toda a biodiversidade da Terra ocasionou que todas as espécies passaram a ter importância para a história natural. Talvez não seja coincidência que o pintor realista Gustave Courbet (1819-1877) pintou uma raposa comendo um roedor (Figura

⁸⁷ No original: [Humans may seem superior to all other species, but Darwin suggests in *The Origin of Species*, and states explicitly in *The Descent of Man*, that humankind is not that much different or better than the other animals on the planet. Darwin’s theories confirm that the special place of humankind is only in its skills. Compared with the long periods of time in which the Earth evolved, and the vast size of the universe, humankind is quite small].

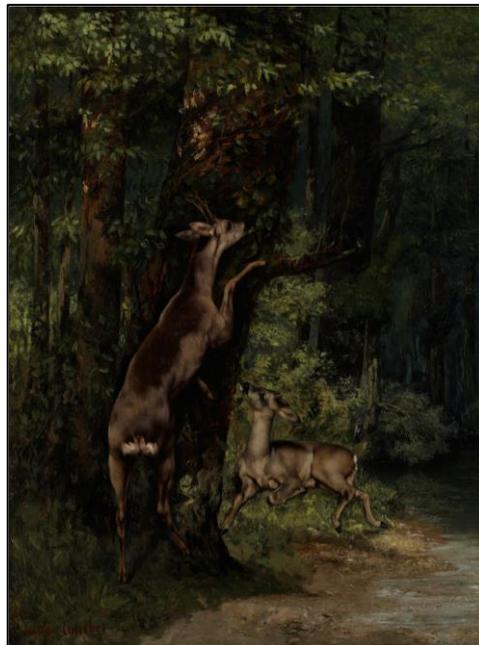
25)⁸⁸ e um cervo se alimentando de folhas (Figura 26)⁸⁹ – além de outras cenas da natureza – na primeira década da existência do livro *A Origem das Espécies*, uma das obras mais revolucionárias dos últimos séculos, que já “estava destinado a ser um best-seller”. (Francis, 2007, p. 36).

Figura 25 – Raposa na neve



Legenda: Gustave Courbet, 1860.
Fonte: Dallas Museum of Art, Dallas, EUA.

Figura 26 – Veado na floresta



Legenda: Gustave Courbet, 1868.
Fonte: Minneapolis Institute of Arts,
Minneapolis, EUA.

⁸⁸ Disponível em: <https://tinyurl.com/3hxfexda>. Acesso em: 3 abr. 2023.

⁸⁹ Disponível em: <https://tinyurl.com/y4ecxxwv>. Acesso em: 3 abr. 2023.

Aliás, a importância do registro artístico não era apenas mais pelas formas e características físicas dos animais, mas também pelo comportamento deles. As pessoas, de modo em geral, queriam saber tudo a respeito daqueles que compartilham a existência conosco e possui uma origem em comum. O contexto da crescente industrialização dos países do hemisfério norte, adicionado ao aumento da perda das áreas florestais nesses locais, testemunhou, em compensação a essa destruição, uma gradativa preocupação com o desmatamento e uma nostalgia da vida próximo às áreas silvestres, como nos conta Keith Thomas (1988), em seu exímio livro já mencionado *O Homem e o Mundo Natural*:

(...) antes de terminar o século XVIII, o gosto mudou de forma dramática. No lugar do jardim formal aparado como por manicure, que antes fora o ideal da horticultura, desenvolveu-se um estilo caracteristicamente inglês de jardinagem paisagística, tão informal que às vezes era difícil distingui-lo de um campo não cultivado; e, ainda mais notável, a paisagem agreste e estéril deixara de ser objeto de aversão para se tornar fonte de renovação espiritual. (...) Quanto mais selvagem a cena, maior o seu poder de inspirar emoção. As montanhas que em meados do século XVII eram odiadas como estéreis “deformidades”, (...) tinham-se transformado, cerca de um século depois, em objetos da mais elevada admiração estética. (Thomas, 1988, p. 307).

Assim sendo, durante o período entre 1770 e 1850, que corresponde ao Romantismo na arte, é possível observar tanto o apreço pelo meio rural quanto pela natureza selvagem, principalmente na pintura. “Os autores românticos geralmente supunham que a melhor coisa para os animais era ficar longe dos humanos, vivendo suas vidas selvagens sem interferência” (Perkins, 2003, p. xi, tradução do autor)⁹⁰. Desta forma, iremos ver artistas desse período pintar obras cujos temas são tanto a vida simples do campo, bem como paisagens selvagens, onde os animais estão em seus habitats naturais.

Nos Estados Unidos houve um movimento artístico em meados do século XIX, criado por paisagistas sob influência do Romantismo, denominado *Escola do Rio Hudson* (*Hudson River School*), cujo nome baseava-se no fato da primeira geração de artistas pintarem o Vale do Rio Hudson e suas áreas adjacentes (Ankele, 2015, local. 7-11). Na outra extremidade do país, Albert Bierstadt (1830-1902), que também fazia parte do movimento, ficou famoso com suas pinturas que mostravam paisagens selvagens da porção oeste estadunidense, como o Vale de Yosemite e Sierra Nevada (Figura 27), na Califórnia.

⁹⁰ No original: [Romantic authors generally assumed that the best thing for animals was to be far from humans, living their wild lives without interference].

Figura 27 – Entra as montanhas de Sierra Nevada, California



Legenda: Albert Bierstadt, 1868.

Fonte: Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., EUA.

Embora os realistas como Courbet e os românticos como Bierstadt tenham sido contemporâneos, eles olhavam para a natureza distintamente. No entanto, havia algo em comum entre eles: o fato de ambos tentarem representar a natureza selvagem da forma mais fiel possível, ou seja, como ela realmente aparenta ser no mundo real.

Quando Courbet e Bierstadt pintaram os seus cervos na natureza em 1868, cada um à sua maneira, a fotografia já havia sido inventada aproximadamente 30 anos antes, mas ainda não havia sido desenvolvida o suficiente para capturar tantos detalhes em uma imagem como a pintura conseguia fazer.

Com o advento da fotografia e o desenvolvimento da tecnologia para capturar uma imagem de forma mais rápida e nítida, eis que temos “a pintura de certa forma libertada do concreto, do real, do utilitário e do social” (Dubois, 2012, p. 31). Sobre essa questão, Philippe Dubois nos lembra de um diálogo que Picasso teve com Brassai em 1939. O pintor espanhol afirma:

Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar por mais tempo no horizonte da representação pictural. Por que o *artista* continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela *objetiva de um aparelho de fotografia*? Seria absurdo, não é? A fotografia chegou no momento certo para *libertar a pintura* de qualquer anedota, de qualquer literatura e até do sujeito. Em todo caso, um certo aspecto do sujeito hoje depende do campo da fotografia. (Dubois, 2012, p. 31).

No final do século XIX, portanto, os pintores se sentiam livres para representar qualquer coisa às suas maneiras, inclusive a natureza selvagem, como a obra *O Leão Faminto Atacando um Antílope*, do francês Henri Rousseau (Figura 28), que mesmo nunca tendo saído de Paris⁹¹, pinta cenas exóticas para dar sentido aos seus sonhos e fantasias.

Figura 28 – O Leão Faminto Atacando um Antílope



Legenda: Óleo sobre tela. Henri Rousseau, 1889-1905.
Foto: Robert Bayer.
Fonte: Foundation Beyeler, Riehen/Basel, Suíça.

Nancy Ireson nos lembra o que escreveu Wilhelm Uhde, o biógrafo de Rousseau: “o artista pintou a floresta virgem com seus terrores e suas belezas, com as quais sonhamos quando crianças. (...) Há ambiguidade, mistério, trepidação ou êxtase. Esta não é a floresta virgem como é apresentada para nós na tela do cinema”, concluiu Uhde, “mas a floresta virgem como uma criação da fantasia”. (Ireson, 2005, p. 58).

No século XX e XXI, sob a égide da arte contemporânea e múltiplos meios, vamos observar diversas maneiras de representar a natureza selvagem. Seja através das pinturas hiper-realista de Richard Symonds, ou fotografias abstratas de animais selvagens de Britta Jaschinski (Freeman *et al.*, 2011); seja a arte multidisciplinar da dupla de artistas holandeses Lonneke Gordijn e Ralph Nauta, do *Studio Drift*, que usam tecnologia para evidenciar fenômenos da natureza; ou mesmo as criações efêmeras de Andy Goldsworthy, que consiste em pegar

⁹¹ “Inúmeras viagens aos jardins botânicos, museus e zoológicos de Paris, bem como a exposições das colônias francesas, aliadas a uma imaginação ativa, bastaram para [Rousseau] criar suas pinturas mais famosas”. In: *Picturing Wildness: The Beasts of Henri Rousseau*. Synkroniciti, 19 de maio de 2019. Disponível em: <https://synkroniciti.com/picturing-wildness-the-beasts-of-henri-rousseau/>. Acesso em 6 abr. 2023.

elementos da natureza como folhas e configurá-las de uma forma específica que se desfará em um futuro breve. O único aspecto duradouro das obras de Goldsworthy é o registro fotográfico feito pelo artista (Grande, 2004). No próximo capítulo, a ideia é focar, de forma breve, em como a fotografia foi utilizada para representar as primeiras imagens da natureza selvagem.

4. A NATUREZA SELVAGEM NA FOTOGRAFIA

Para efeito da presente análise, é significativo discorrer sobre quatro momentos da história da fotografia que foram elementares para a representação da natureza selvagem. No primeiro instante, considera-se os primeiros animais selvagens capturados pela recém-inventada câmera fotográfica. Em seguida, menciona-se os experimentos de Muybridge, com as fotografias em sequência dos movimentos de animais – técnica considerada precursora do cinema. No terceiro momento, surge a fotografia de animais selvagens em seus habitats naturais. E, finalmente, emerge outro costume, a de fotografias de paisagens da natureza intocada, cujo principal representante é o fotógrafo Ansel Adams, reproduzindo a tradição dos pintores românticos.

Em *Pequena História da Fotografia*, Walter Benjamin realiza, como o próprio título diz, uma síntese dos primórdios da fotografia. Ele nos conta que a partir do momento em que o Estado francês indeniza Niépce e Daguerre, “colocando a invenção no domínio público, “foram criadas as condições para um desenvolvimento contínuo e acelerado, que por muito tempo excluiu qualquer investigação retrospectiva”. (Benjamin, 2012, p. 97). Como nos lembra Benjamin, a fotografia torna acessível cada fração de segundo, através de seus recursos auxiliares, como câmera lenta e ampliação. Para o autor, “só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”; além disso, “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”. (Benjamin, 2012, p.100-101).

André Bazin, em *Ontologia da Imagem Fotográfica*, lembra que Niépce, com a fotografia, e depois Lumière, com o cinema, foram os redentores da pintura ocidental.

A fotografia, ao elevar ao auge o barroco, liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo. (...) a objetividade da fotografia lhe confere um poder de credibilidade ausente em qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. (Bazin, 2018, p. 30-32).

Bazin também recorda que “a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores”. Entretanto, ela satisfazia mais as pessoas com o seu realismo⁹²,

⁹² Joan Fontcuberta critica essa crença da veracidade fotográfica em *O Beijo de Judas: fotografia e verdade* (2015).

pois entre “o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser outro objeto”, que é o conjunto de lentes objetivas (Bazin, 2018, p. 30-32).

É importante ainda ressaltar que, no princípio da fotografia, o tempo de exposição era muito demorado para se fixar uma imagem. Com isso, era quase impossível tirar a foto de um animal em seu habitat natural, a não ser que ele estivesse morto ou imóvel por outra razão. Com o desenvolvimento da tecnologia das câmeras fotográficas, o tempo de exposição para realizar uma foto passou de 15 minutos, em 1839 – ano da publicação da invenção da fotografia –, para vinte a quarenta segundos, em 1842. “Um ou dois anos mais tarde a duração da pose não constituía já obstáculo para a realização do retrato fotográfico”. (Freund, 2010, p. 41-42).

Todavia, os animais não ficam estáticos voluntariamente como os humanos; nesse sentido, é compreensível que as primeiras fotos de animais selvagens vivos em seu habitat só foram tiradas a partir de mais de três décadas da existência da fotografia, conforme apurou Derek Bousé em seu livro *Wildlife Films*, onde faz uma cronologia dos destaques da história da vida selvagem e dos filmes de história natural. Segundo Bousé, James Chapman fotografou zebras e elefantes mortos em uma expedição feita pelas florestas africanas, em 1858. Em 1863, o professor alemão G. Fritsch fotografou animais africanos recém-mortos em caçadas. Em 1870, Charles Hewins, de Boston, capturou a imagem de uma cegonha em seu ninho, configurando, assim, “uma das fotos mais antigas de um animal selvagem vivo em seu habitat natural”. Entre 1872 e 1876, o fotógrafo C. Newbold, da Royal Engineers, fotografa pinguins (Figura 29)⁹³ e albatrozes durante a expedição do *HMS Challenger*⁹⁴. (Bousé, 2000, p. 195).

⁹³ Disponível em: <https://www.biodiversitylibrary.org/page/22167169>. Acesso em: 15 maio 2023.

⁹⁴ O cruzeiro do *HMS Challenger* foi a primeira expedição organizada e financiada para um propósito científico específico: examinar o fundo do mar e responder a perguntas abrangentes sobre o ambiente oceânico. Mas a expedição foi mais que seu objetivo principal e, além de documentar várias informações sobre o fundo dos oceanos e levar um fotógrafo profissional ao longo da viagem, mais de 4.700 novas espécies foram descritas. Link sobre a celebração de 150 anos da expedição: <https://shorturl.at/oAX59>. Acesso em: 15 maio 2023.

Figura 29 – Pinguins-de-penacho-amarelo



Legenda: Expedição *Challenger*. Fotografia de pinguins-de-penacho-amarelo (*Eudyptes chrysocome*) na Ilha Inacessível (ilha vulcânica localizada no oceano Atlântico Sul, 31km a sudoeste do arquipélago Tristão da Cunha). Esta foto é considerada uma das primeiras imagens de um animal silvestre em seu habitat natural.

Fonte: British Museum of Natural History.

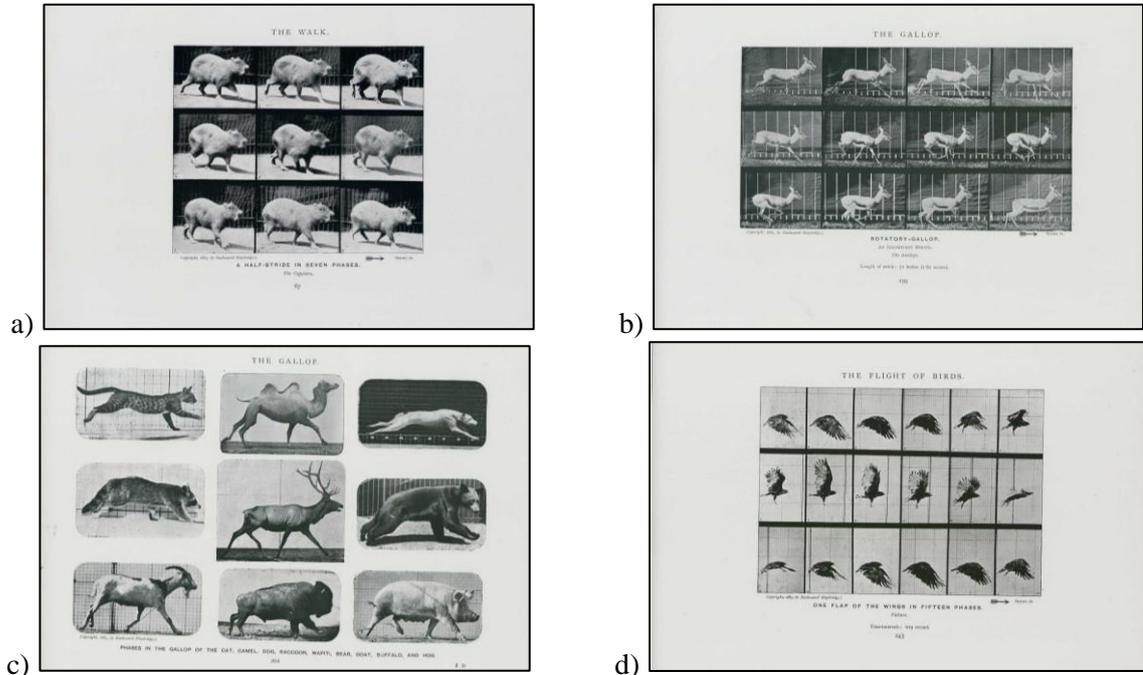
No início da década de 1870, Eadweard Muybridge (1830-1904), aproveitando os avanços da emulsão fotográfica e do mecanismo de obturadores mais rápidos, realizou centenas de fotografias de animais em movimento em locais controlados, uma espécie de laboratório. A ideia inicial surgiu para resolver uma disputa sobre a questão de se um cavalo a galope, em algum momento, possui todas as quatro patas no ar, como relata o próprio Muybridge (1893, p. 4). Depois de muitos testes, em 1877, o fotógrafo inglês consegue obter as primeiras fotos satisfatórias e comprova que, em um instante, o animal realmente fica sem tocar o solo. (Guggisberg, 1977, p. 15-16).

Em 1879, Muybridge aplicou sua técnica “pré-cinematográfica” em diversos animais além de cavalos, como cães, gatos, porcos, e também em animais selvagens como capivaras, cervos, ursos e aves (Figura. 30a-d). Claramente, nesse momento, a fotografia desses animais era vista principalmente como uma atividade científica (Bousé, 2000, p. 196). “É quase exatamente assim que os filmes, de fato, começaram – como uma ferramenta de pesquisa científica para estudar os movimentos dos animais”. (Bousé, 2000, p. 19).

Ao longo de quatro décadas, Muybridge publicou os resultados e as fotografias dos animais em movimento em livros como *The Horse in Motion* (1878), *The Attitude of Animals in Motion* (1881), *Animal Locomotion* (1887), *Descriptive Zoopraxography; or, The Science of Animal*

Locomotion Made Popular (1893), *Animals in Motion* (1899, 1901, 1902, 1907, 1918, 1925) (Braun, 2010, p. 248-249).

Figura 30 – Páginas do livro *Animals in Motion*, de Eadweard Muybridge



Legenda: Edição de 1907.

a) Fotografias em sequencias do andar de uma capivara.

b) Um antílope realiza um galope.

c) Fases de galope de um gato, um camelo, um cão, um guaxinim, um alce, um urso, um bode, um búfalo e um pouco.

d) Fotografias em sequência do voo de um abutre.

Fonte: Muybridge, 1907.

Muybridge foi o responsável pela construção do zoopraxinoscópio, um dispositivo óptico similar ao zootrópio⁹⁵, mas onde as imagens, ao contrário das de seu antecessor, possuíam um movimento realístico. O zoopraxinoscópio, que mais tarde se tornou uma referência para os cineastas que trabalham com animação, “consistia de uma lanterna mágica com um disco giratório contendo 24 slides (sequências fotográficas copiadas em lâminas de vidro). Um disco com frestas girando ao contrário atuava como obturador”. (Barbosa Júnior, 2005, p. 38).

O sistema foi o precursor do desenvolvimento da película de filme e suas apresentações foram aclamadas tanto pelo público leigo quanto pelos cientistas da época, que assistiam Muybridge utilizando-o em suas palestras a respeito dos movimentos de animais. Todavia,

⁹⁵ Zootrópio ou “roda-viva” é uma máquina criada por William G. Horner, na década de 1830, que consiste “em um cilindro giratório, em torno do qual os espectadores podiam ver simultaneamente uma ação simulada, em geral sequências de dançarinos, ilusionistas, lutadores de boxe ou acrobatas”. (Crary, 2012, p. 110).

Jonathan Crary, sobre esses aparelhos do século XIX, afirma que “a característica fundamental desses instrumentos é que eles ainda não são cinema; são formas incipientes, concebidas de maneira imperfeita”. (Crary, 2012, p. 110).

Charles Albert Walter Guggisberg (1913-1980), um naturalista suíço, fotógrafo da vida selvagem e autor, escreveu *Early Wildlife Photographers*, livro em que homenageia os pioneiros da fotografia da vida selvagem que se espalharam pelos quatro cantos do mundo com equipamentos “volumosos, lentos e primitivos”, em longas caminhadas e enorme esforço para capturar fotos de animais selvagens em seu habitat natural. O autor conta, em detalhes, como os primeiros fotógrafos da vida selvagem faziam para registrar os animais e mostrar como viviam, contribuindo com a compreensão das pessoas sobre o então desconhecido mundo natural. (Guggisberg, 1977).

O livro de Guggisberg focaliza nos trabalhos dos irmãos ingleses Kearton, Richard (1862-1928) e Cherry (1871-1940); do ornitólogo, escritor e fotógrafo estadunidense Frank Chapman (1864-1945); do caçador e fotógrafo alemão Carl Georg Schillings (1865-1921); do escritor naturalista e fotógrafo escocês Seton Gordon (1886-1977); do fotógrafo, autor e naturalista inglês Oliver G. Pike (1887-1963); dentre outros, que foram precursores na divulgação da história natural através de fotografias em seus livros publicados.

O livro *British Birds' Nests*, de Richard e Cherry Kearton, publicado em 1895, “foi o primeiro livro de história natural a ser inteiramente ilustrado com fotografias autênticas da vida selvagem”, seguidos, pelos mesmos autores, *Nature and the Camera* (1897), *Our Rarer British Breeding Birds* (1899), *Our Birds Friends* (1900) e *Wild Life at Home: how to study and photograph it* (1901). (Guggisberg, 1977, p. 21).

Segundo Guggisberg, o interesse dos irmãos Kearton pela natureza foi despertado desde crianças por seu avô, que era amante das aves, e o pai naturalista, que levava seus filhos para passear pela região montanhosa e selvagem do Vale do Rio Swale, em Yorkshire, na Inglaterra.

Assim nasceu a parceria que tanto contribuiu para consolidar a fotografia de natureza, não só como um dos passatempos mais fascinantes e divertidos, mas também como auxiliar nos estudos do comportamento e, por último, mas não menos importante, como meio de despertar um interesse sem precedentes pela vida selvagem. (Guggisberg, 1977, p. 22).

Os irmãos Kearton desenvolveram métodos inovadores e arriscados para fotografar a vida selvagem (Figura 31a-h); seja utilizando um boi falso ou uma tenda coberta de relva para se camuflarem no ambiente, seja pendurados em cordas ou em cima de escadas ou no próprio

ombro de uma pessoa para conseguirem capturar imagens dos ninhos de aves de difícil acesso. Ambos foram responsáveis por registrar fotografias⁹⁶ da natureza até então nunca vistas.

Figura 31 – Fotografias dos irmãos Kearton



- Legenda: a) Gavião fêmea e os filhotes. Os Keartons provaram que os gaviões podiam construir seus próprios ninhos em vez de assumir o antigo ninho de outra ave.
 b) Local onde as gaivotas se reproduzem.
 c) Fotografando um ninho na copa de uma árvore.
 d) Um boi fictício que os irmãos Keartons usavam como esconderijo.⁹⁷
 e) Gansos-patola em pleno voo.
 f) Papagaio-do-mar (*Fratercula arctica*) em seu habitat natural.
 g) Os irmãos Kearton trabalhando, com Cherry nos ombros de Richard, para fotografar um ninho no alto de uma árvore.
 h) Cherry desce um penhasco íngreme.

Fontes: a (The Guardian); c, e, f (Kearton; Kearton, 1987, p. 266, 243 e 269); d e g (Guggisberg, 1977, p. 24 e 22); b, h (Kearton; Kearton, 1901, p. 102 e 27).

⁹⁶ The Keartons: inventing nature photography – in pictures. *The Guardian*. Londres, 14 de julho de 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/environment/gallery/2016/jul/14/the-keartons-inventing-nature-photography-in-pictures>. Acesso em: 25 maio 2023.

⁹⁷ Certa vez, de tanto olhar através de um pequeno olho mágico, “Richard perdeu o equilíbrio e fez com que a engenhoca tombasse; ele teve que esperar uma hora antes de ser liberado”.

Na virada do século XIX para o XX, os irmãos Kearton foram responsáveis por influenciar vários outros fotógrafos e cineastas de natureza ao redor do mundo. Eles não ensinavam apenas suas metodologias desafiadoras para registrar os animais em seu habitat natural, mas também orientavam como observar o comportamento da fauna para saber o melhor momento para se obter uma excelente imagem. Em 1897, no prefácio do livro *With Nature and a Camera*, Richard Kearton escreve:

Nós apreciamos a gratificação de termos sido anfitriões e enviado fotógrafos amadores aos campos para estudar a vida selvagem por si mesmos, e saudamos com extremo prazer seus esforços para a obtenção da verdade e precisão pictóricas. Neste livro, contamos com exatidão e franqueza como trabalhamos, e só podemos esperar que os resultados que podemos mostrar estimulem ainda mais o desejo daqueles a quem apelamos de conhecer melhor as aves e animais de nossa terra. (...) Enquanto esperamos que o público em geral aprecie nossos esforços e os resultados que obtivemos, apenas o naturalista de campo e o fotógrafo prático estão em posição de compreender o verdadeiro caráter de nossas dificuldades. (Kearton; Kearton, 1897, p. Ix-x, tradução do autor)⁹⁸.

Em *Developing Animals: Wildlife and Early American Photography*, Matthew Brower analisa alguns dos primeiros fotógrafos estadunidenses cujo interesse era fotografar o reino animal. Conforme verificou o autor, “a fotografia de animais na natureza surgiu como uma prática na década de 1890, quando os fotógrafos estadunidenses começaram a caçar animais com suas câmeras”. (Brower, 2011, p. 194). “O ‘caçador de imagens’ partilha com seu homólogo caçador de animais tanto a tática quanto a estratégia. Ele pratica a espreita, o cerco, e seu gesto decisivo transita pelo visor. Ele vive com os caçadores, com os exploradores, compartilha as dificuldades da vida deles”. (Gauthier, 2011, p. 51).

Brower constata que, ao final do século XIX, muitos caçadores trocaram o rifle pela câmera fotográfica. O autor cita o crítico estadunidense James B. Carrington que, em 1900, argumentou que era mais difícil caçar um animal com uma câmera do que caçar com uma arma. Ao fazer esse paralelo, Brower considera que o crítico “tratou a fotografia de animais como uma forma de caça. Ele alegou que a câmera era superior ao rifle, e o caçador com câmera ao

⁹⁸ No original: [We enjoy the gratification of having sent hosts of amateur photographers into the fields to study wild life for themselves, and hail with extreme pleasure their efforts towards the attainment of pictorial truth and accuracy. In this book we tell exactly and candidly how we work, and can only hope that the results we are able to show will still further stimulate a desire amongst those to whom we appeal to become better acquainted with the birds and beasts of our land. (...) Whilst the general public will, we hope, appreciate our efforts and the results we have obtained, the field naturalist and the practical photographer alone are in a position to understand the true character of our difficulties].

caçador com rifle. Ao fazer essa comparação entre câmera e arma de fogo, Carrington estava defendendo a prática da caça com câmeras”. (Brower, 2011, p. 25)⁹⁹.

Uma outra analogia possível de se fazer é que, em inglês, o verbo *shoot* significa tanto atirar, disparar e matar quanto fotografar e filmar. Além disso, o produto de uma caçada, que é o animal morto, é considerado um troféu pelo caçador, assim como a foto de um animal também é considerado um troféu para a exibição de status do fotógrafo, o que evidencia igualmente a relação entre essas duas atividades humanas (Brower, 2011, p. 79). Mas a principal diferença entre elas, evidente, é que na caça com a câmera fotográfica, na maioria das vezes, o animal sobrevive¹⁰⁰.

George Shiras (1859-1942), nascido em Allegheny, Pensilvânia, foi um dos que trocou o rifle pela câmera fotográfica. Shiras era um ávido caçador desde a juventude, seguindo uma tradição familiar de vida no campo. Ele obteve seu bacharelado em direito na Universidade de Yale, em 1883. Em 1905, se aposentou da advocacia e passou a dedicar seu tempo à fotografia e conservação da vida selvagem. Além de desenvolver métodos como os Kearton, de esperar em um esconderijo ou armar uma armadilha para que o próprio animal disparasse o obturador da câmera, Shiras foi pioneiro na fotografia noturna de animais selvagens, utilizando luzes de flash¹⁰¹ (Figura 32a-d)¹⁰², como nos lembra Guggisberg (1977, p. 37). Embora já fotografasse há mais de duas décadas, “suas principais publicações começaram em 1906, quando ele se tornou o primeiro fotógrafo de animais da revista *National Geographic*”. (Brower, 2011, p. 74, tradução do autor)¹⁰³.

⁹⁹ No original: [In doing so, he treated animal photography as a form of hunting. He claimed the camera was superior to the rifle, and the camera hunter to the rifle hunter. In making this comparison of camera and gun, Carrington was advocating the practice of camera hunting].

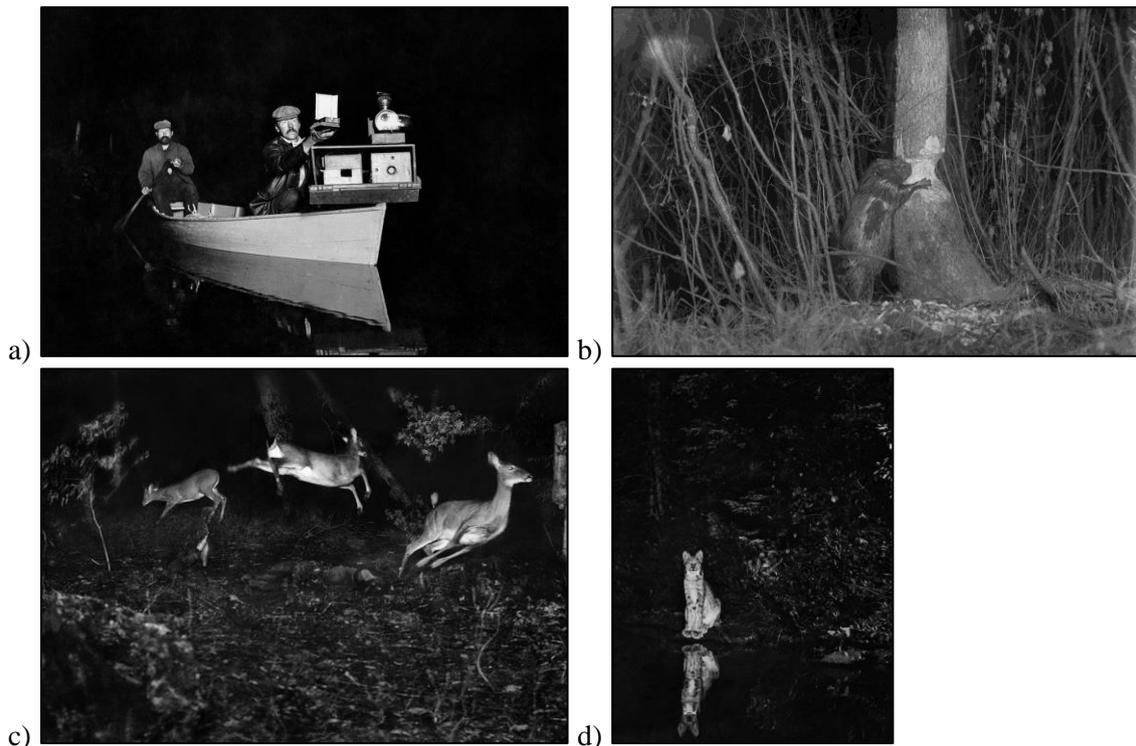
¹⁰⁰ Derek Bousé nos lembra que, tanto os fotógrafos quanto os cineastas, ao longo da história da fotografia e do cinema, algumas vezes mataram animais selvagens para “obter imagens mais dramáticas”. (Bousé, 2000, p. 43).

¹⁰¹ WENDER, Jessie. Meet Grandfather Flash, the Pioneer of Wildlife Photography. *National Geographic*. Publicado em 20 de novembro de 2015. Disponível em: <https://shorturl.at/aoCI3>. Acesso em: 30 maio 2023.

¹⁰² INGRAM, Simon. These were the first images taken of animals at night. *National Geographic*. Publicado em 24 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://shorturl.at/etyAC>. Acesso em: 30 maio 2023.

¹⁰³ No original: [His major publications began in 1906 when he became the first animal photographer in the *National Geographic* magazine].

Figura 32 – Fotografias de George Shiras



Legenda: a) George Shiras e seu assistente John Hammer a bordo de sua canoa equipada com jacklighting¹⁰⁴, Whitefish Lake, região do Lago Superior, Michigan, 1893.
 b) Um castor é pego no meio de uma roedura em uma árvore, Michigan, 1921.
 c) Três cervos de cauda branca fogem nesta primeira fotografia com flash tirada em Michigan, data desconhecida.
 d) Lince na margem do Lago Loon, perto do Lago Wanapitei, Ontário, Canadá, julho de 1902.

Fonte: National Geographic Image Collection.

Matthew Brower, em *Developing Animals*, declara que as atitudes estadunidenses em relação à vida selvagem faziam parte de uma mudança mais ampla na visão destes sobre a natureza, onde a industrialização, ainda que fosse responsável por diminuir as áreas verdes em dimensão, permitia, por outro lado, que as pessoas visitassem o que restava de bosques através de seus automóveis. “O acesso à natureza, concebido como fonte de saúde e higiene nacional, era visto como uma solução para a degeneração urbana. Foi nesse contexto que a prática da caça com a câmera ganhou forma”. (Brower, 2011, p. 46, tradução do autor)¹⁰⁵.

Brower investiga ainda como a fotografia mudou nossa percepção dos animais e argumenta que ela tem sido essencial não apenas para a compreensão da vida selvagem, mas também para a separação conceitual entre humanos e animais. O autor afirma que as fotografias

¹⁰⁴ *Jacklighting* é um método de caça de animais noturnos que utiliza luzes de alta potência, que faz uso especial do brilho ocular revelado por muitas espécies animais.

¹⁰⁵ No original: [Access to nature, conceived as a source of national health and hygiene, was seen as a solution to urban degeneracy. It was in this context that the practice of camera hunting took shape].

de animais na natureza circulam tanto como documentos biológicos ou como imagens de uma região nostálgica da qual a humanidade contemporânea percebeu-se distanciada. Através da análise do argumento de John Berger, em *Why Look at Animals?*, de que a fotografia da vida selvagem apresenta uma imagem do animal essencialmente separada do humano, Brower reflete:

As fotografias mostram-nos animais que “normalmente” não podíamos ver. (...) Assim, as imagens fornecem aos seus espectadores acesso a uma natureza profunda da qual estão fundamentalmente excluídos. A “invisibilidade” nessas imagens funciona como evidência para o argumento de Berger, de que os ocidentais do capitalismo tardio não podem mais realmente estar na natureza. Não é mais possível ter um encontro “autêntico” com um animal. Por causa de nossa alienação, não podemos mais nos relacionar com os animais, exceto como figuras de nostalgia. (...) Encontramos prazer em imagens de animais selvagens como compensação por nossa domesticação completa. Berger argumenta que a reorganização da sociedade pelo capitalismo separou os humanos dos animais com os quais costumávamos viver e nos oferece, em vez disso, imagens de animais que compensam essa desconexão funcionando como uma figura ideal de liberdade. (Brower, 2011, p. xiv, tradução do autor)¹⁰⁶.

As fotografias de animais selvagens não são a única forma de representar esse “ideal de liberdade” do qual Brower e Berger se referem. As imagens de paisagens naturais sem a presença de pessoas também se configuram através desse paradigma, ao simbolizar uma natureza intocada.

Para Max Oelschlaeger (1991), a ideia de uma natureza “pura” e “mística”, livre da civilização, pode ser creditada a escritores naturalistas como o transcendentalista Henry David Thoreau (1817-1862) e o romântico John Muir (1838-1914) que, em meados do século XIX, já se preocupavam com os efeitos negativos das atividades humanas sobre a *wilderness* (natureza selvagem, selva).

No centro do pensamento de Thoreau, principalmente em seu mais famoso livro, *Walden* (1854), que é uma reflexão sobre a vida simples em um ambiente natural, está sua ideia de vida selvagem. No livro, Thoreau explica que ele literalmente “abraça a natureza selvagem para se libertar das garras da civilização”, e confessa seu objetivo final: “descobrir o essencial

¹⁰⁶ No original: [Wildlife photographs are marked by their “normal invisibility”, positioning the animals depicted in a realm outside the human. The photographs show us animals we could not “normally” see. (...) The “invisibility” in these images functions as evidence for Berger’s argument that late-capitalist Westerners can no longer really be in nature. It is no longer possible for us to have an “authentic” encounter with an animal. Because of our alienation, we can no longer engage with animals except as figures of nostalgia. (...) We find delight in images of wild animals as compensation for our complete domestication. Berger argues that capitalism’s reorganization of society has separated humans from the animals with whom we used to live and offers us instead images of animals that compensate for this disconnection by functioning as an ideal figure of freedom].

da vida”. (Oelschlaeger, 1991, p. 151, tradução do autor)¹⁰⁷. Para Thoreau, “a humanidade é uma natureza selvagem que se tornou autoconsciente e que a criatividade – isto é, a resposta evolucionária a circunstâncias culturais em mudança – depende essencialmente da atuação sistemática sobre este *insight*: no selvagem está a preservação do mundo”. (Oelschlaeger, 1991, p. 171, tradução do autor)¹⁰⁸.

As ideias e o exemplo de Thoreau claramente influenciaram outro pensador, John Muir, que é considerado o pai do movimento conservacionista estadunidense. Muir, segundo Oelschlaeger (1991, p. 172), foi responsável por dismantelar a visão antropocêntrica de base judaico-cristã e considerar a compreensão do mundo sob uma perspectiva biocêntrica sobre a natureza selvagem, “onde o ser humano se tornou uma parte empática ao invés de um observador científico separado da natureza”.

Sua influência é mais visível nas atividades do *Sierra Club*¹⁰⁹, nas contribuições diretas para a criação de nada menos que seis dos principais parques nacionais dos Estados Unidos da América e na tradição amadora radical da conservação. (...) Em suma, Muir é frequentemente visto como meramente trazendo a ideia de natureza selvagem para a atenção do público, em vez de contribuir para sua evolução. A justificativa para interpretá-lo como um “divulgador” reside na popularidade e influência de seus escritos, que converteram inúmeros americanos à causa da conservação. (Oelschlaeger, 1991, p. 172-173, tradução do autor)¹¹⁰.

Portanto, Thoreau e Muir foram preservacionistas que viam valores intrínsecos da natureza selvagem e influenciaram, com suas ideias de conservação, os seus contemporâneos a criarem os primeiros parques nacionais no mundo, sendo que o inaugural foi o Parque Nacional de Yellowstone, em 1872, nos Estados Unidos.

¹⁰⁷ No original: [Explaining that he embraces wild nature to free himself from civilization’s grip, he confesses his ultimate goal: to discover life’s Essentials].

¹⁰⁸ No original: [Thoreau is a natural classicist who argues that humankind is wild nature grown self-conscious and that creativity – that is, evolutionary response to changing cultural circumstances – depends essentially on systematically acting upon this insight: in wildness lies the preservation of the world].

¹⁰⁹ Conforme o próprio site da organização diz: “O *Sierra Club* é a organização ambiental popular mais duradoura e influente dos Estados Unidos. Ampliamos o poder de nossos milhões de membros e apoiadores para defender o direito de todos a um mundo saudável”. O clube foi fundado em 28 de maio de 1892, em San Francisco, Califórnia, pelo preservacionista escocês-americano John Muir, que se tornou o primeiro presidente, ficando no cargo durante 20 anos. De caráter progressista, o *Sierra Club* foi uma das primeiras organizações de preservação ambiental de grande porte no mundo e hoje atua em todos os 50 estados estadunidenses e em Porto Rico. Disponível em: <https://www.sierraclub.org/about-sierra-club>. Acesso em: 13 jun. 2023.

¹¹⁰ No original: [In instrumental terms, Muir is the father of the American conservation (now preservation) movement; his influence is most visibly manifest in the activities of the *Sierra Club*, direct contributions to the creation of no fewer than six of America’s premier national parks, and the radical amateur tradition in conservation. (...) In short, Muir is often seen as merely bringing the idea of wilderness to public attention rather than contributing to its evolution. Justification for interpreting him as a “publicizer” rests in the popularity and influence of his writings, which converted countless Americans to the conservation cause].

Em *O Mito Moderno da Natureza Intocada*, Antônio Carlos Diegues faz uma reflexão de como as sociedades ocidentais, e sobretudo parte dos movimentos de conservação da natureza, criaram mitos e representações simbólicas com o objetivo de estabelecer ilhas intocadas de florestas, parques e reservas naturais, onde a natureza pudesse ser simplesmente admirada e reverenciada.

Diegues (2001) tece uma crítica contundente da exportação desse modelo de parques nacionais estadunidenses para outras partes do mundo – incluindo o Brasil –, cuja premissa seria a preservação da natureza e da vida selvagem, mas sem a presença humana. O autor cita Gomez-Pompa e Kaus, quando estes criticam a percepção que as populações urbanas possuem a respeito da natureza:

O conceito de ‘*wilderness*’ (mundo natural/selvagem) como terra intocada ou domesticada é, fundamentalmente, uma percepção urbana, uma visão de pessoas que vivem longe do ambiente natural de que dependem como fonte de matéria-prima. Os habitantes da zona rural têm percepções diferentes das áreas que os urbanos designam como *wilderness*, e baseiam seu uso da terra em visões alternativas. Os grupos indígenas dos trópicos, por exemplo, não consideram a floresta tropical como selvagem: é sua casa. Muitos agricultores entram numa relação pessoal com o meio ambiente. A natureza não é mais um objeto, mas um mundo de complexidade em que os seres vivos são frequentemente personificados e endeusados mediante mitos locais. Alguns desses mitos são baseados na experiência de gerações e suas representações das relações ecológicas podem estar mais perto da realidade que o conhecimento científico. O termo conservação pode não fazer parte de seu vocabulário, mas é parte de seu modo de vida e de suas percepções das relações do homem com a natureza. (Gomez-Pompa; Kaus, 1992, p. 273 *apud* Diegues, 2001, p. 36).

Barbara Novak (2007, p. 138) corrobora essa ideia, ao citar Roderick Nash, quando este diz que a “valorização da vida selvagem começou nas cidades” e que, desde o início do século XIX, os estadunidenses começaram a entender que a natureza selvagem de seu país estava ameaçada. A autora afirma que, ironicamente, na medida que a natureza ia sendo subitamente destruída pela sociedade industrial, ela se tornava cada vez mais desejável.

Mais de um século depois de os pintores de paisagens começarem a representar a natureza intocada em seus quadros, com notável influência bíblica, os fotógrafos também se juntaram a eles para registrar o que ainda existia de “paraíso” na terra, da beleza e do sublime. Além disso, Derek Bousé (2000) lembra que há muito tempo os historiadores da arte

observaram que as imagens de paisagem podiam ser interpretadas conforme incluíssem ou não pessoas nelas; e cita as fotografias (Figura 33) de Ansel Adams¹¹¹ (1902-1984) como exemplo:

Na fotografia de natureza, acredita-se que a presença de uma figura humana remova uma imagem do reino das “belas artes” para o gênero da “ciência”. Ansel Adams, por exemplo, nunca incluiu figuras humanas em suas paisagens, que são hoje reconhecidos como obras de arte duradouras. Durante a [Grande] Depressão, no entanto, Adams foi criticado por sua falta de atenção às pessoas e questões sociais, e por “fotografar rochas” enquanto “o mundo inteiro está caindo aos pedaços”. (...) Vale a pena notar o paralelo com os filmes de vida selvagem hoje; o debate hoje geralmente se concentra em uma oposição semelhante entre documentário e arte, mas a tendência de excluir as pessoas da imagem da natureza é mais forte do que nunca. (Bousé, 2000, p. 15, tradução do autor)¹¹².

Figura 33 – The Tetons and the Snake River



Legenda: Parque Nacional Grand Teton, 1942.

Foto: Ansel Adams.

Fonte: Wikimedia Commons.

¹¹¹ Ansel Adams foi um fotógrafo de paisagens e ambientalista estadunidense. Conforme sua página na internet diz: “Atraído pela beleza dos monumentos da natureza, ele é considerado pelos ambientalistas como um monumento e pelos fotógrafos como uma instituição nacional. É por meio de sua visão e coragem que grande parte da América foi salva para os futuros americanos”. Disponível em: <https://www.anseladams.com/>. Acesso em: 17 jun. 2023.

¹¹² No original: [In nature photography the presence of a human figure is thought to remove an image from the realm of “fine arts” to the genre of “science.” Ansel Adams, for example, never included human figures in his landscapes, which are today recognized as enduring works of art. During the Depression, however, Adams was criticized for his inattention to people and social issues, and for “photographing rocks” while the “whole world is going to pieces.” (...) The parallel to wildlife films today is worth noting; debate today often centers on a similar opposition between documentary and art, but the tendency to exclude people from the picture of nature is as strong as ever].

Em *Natural Visions*, Finis Dunaway verifica que, ao longo do século XX, fotógrafos e cineastas criaram imagens majestosas de parques nacionais e paisagens naturais nos Estados Unidos, com o intuito de incentivar a preocupação com o meio ambiente e sua proteção. Dunaway nos conta como as imagens visuais – como fotografias de áreas selvagens, documentários do New Deal e livros de fotografias do *Sierra Club* – moldaram as percepções modernas do mundo natural.

Ao examinar a relação entre a câmera e a política ambiental por meio de estudos detalhados dos principais artistas e ativistas, como Herbert Gleason, Pare Lorentz, Eliot Porter, Ansel Adams, dentre outros, Dunaway capta uma história cultural da reforma ambiental estadunidense que explora as conexões entre estética, política e religião no último século.

Em 1962, por exemplo, com a publicação do livro de fotografias colorida “*In Wildness Is the Preservation of the World*”, “Eliot Porter fez um gesto inicial em direção ao sublime ecológico”. (Dunaway, 2005, p. 284). Ele acreditava que a fotografia consistia em uma ferramenta forte, um dispositivo de propaganda e uma arma para a defesa do meio ambiente. Dunaway nos mostra como “diferentes reformadores em diferentes épocas compartilhavam uma fé semelhante na câmera como ferramenta de conservação”. (Dunaway, 2005, p. 14). Assim, esses reformadores ambientais reconheciam o potencial da câmera (fotográfica e cinematográfica) como instrumento de persuasão das massas.

Mas, de acordo com o fotógrafo Sebastião Salgado, a respeito de seu trabalho, nenhuma foto, sozinha, pode mudar alguma injustiça. No entanto, as fotos, somadas a textos, a filmes e a toda as ações das organizações humanitárias e ambientais, todo esse conjunto faz parte de um movimento mais amplo de denúncia da violência, da exclusão ou da problemática ecológica. “Esses meios de informação contribuem para sensibilizar aqueles que as contemplam a respeito da capacidade que temos de mudar o destino da humanidade”. (Salgado, 2014, p. 56).

Nos próximos capítulos, o objetivo é analisar especificamente a linguagem cinematográfica e televisiva e investigar como evoluíram os diversos discursos narrativos e estéticos de filmes e séries de TV sobre a natureza selvagem, a partir do surgimento das primeiras produções do gênero, no fim do século XIX até os dias de hoje.

**PARTE DOIS: A NATUREZA SELVAGEM NO
CINEMA**

5. OS PIONEIROS

5.1 Um gênero (quase) esquecido

Os filmes sobre a natureza selvagem, embora já existam desde o princípio do cinema, foram, por muito tempo, negligenciados ou menosprezados pelos críticos e pesquisadores da sétima arte, apesar de sua popularidade e longa história. (Bousé, 2000; Petterson, 2011). Assim, é muito recente que autores e autoras começaram a se debruçar sobre esse gênero de filmes em seus ensaios, livros e estudos acadêmicos.

Derek Bousé, em *Wildlife Films* (2000), faz uma revisão bibliográfica, principalmente de livros de língua inglesa do último século, que aborda essa temática e verifica que, no instante de sua publicação, ela está concentrada em uma série de autobiografias profissionais e periódicos em formato de livro. O autor afirma que “os acadêmicos ‘sérios’ de cinema e televisão haviam desprezado os filmes sobre vida selvagem ou simplesmente os rejeitado por completo”; e conclui: “é lamentavelmente tarde na história do cinema que este trabalho tenha começado, mas pelo menos começou”. (Bousé, 2000, p. xi, tradução do autor)¹¹³.

Em 24 de maio de 1913, o termo “filme de história natural” foi utilizado pela primeira vez no periódico *Moving Picture World*, jornal influente da indústria cinematográfica estadunidense entre os anos de 1907 e 1927, indicando que uma categoria distinta estava sendo reconhecida – um ano antes de Edward Curtis usar o termo “documentário” em relação aos filmes desse gênero. (Bousé, 2000, p. 202). Dessa forma, ainda que os “filmes de história natural” sejam considerados documentários há muito tempo, inclusive por participarem nessa categoria de prêmios do cinema mundial, no início eles não eram conhecidos como tal.

Derek Bousé explica que, ao estudarmos sobre o gênero documentário, é possível perceber três maneiras pelas quais os especialistas da área têm lidado com os filmes de vida selvagem: a primeira maneira é de ignorá-los e evitá-los completamente, ao considerar que “os animais não são um assunto aceitável para uma arte ‘respeitável’”; a segunda maneira é reconhecer sua existência, porém não fornecer contexto ou categorização adequados, como no livro *Documentary Film* (1952), em que Paul Rotha faz a suposição de que “filmes da natureza” são uma espécie de pura reprodução da realidade sem intervenção criativa”; e finalmente, a

¹¹³ No original: [When I first began to research the topic of wildlife films, I began by looking in exactly the wrong places: scholarly journals, film and television histories, genre studies, and other academic sources. It was clear that “serious” scholars of film and television had either overlooked wildlife films or simply dismissed them altogether. Soap operas, romance novels, talk radio, cartoons, and advertisements had all become objects of respectable scholarship, but wildlife films, despite their popularity and long history, went virtually unmentioned. (...) It is woefully late in the history of motion pictures for this work to have begun, but at least it has].

terceira maneira é “fazer conversas desanimadas de trazê-los sob a égide do documentário”, isto é, um tipo de documentário sem muita importância. (Bousé, 2000, p. 21).

Todavia, Bousé apresenta uma posição diferente sobre essa tradição. Ele diz:

É minha opinião, entretanto, que filmes de vida selvagem não são documentários; neste livro [*Wildlife films*], argumento que eles são principalmente entretenimentos narrativos que geralmente evitam questões sociais e ambientais reais (o que poderia alienar alguns espectadores ou dificultar a venda de um filme no exterior, ou o pior de tudo, impedir vendas de reedições cruciais ao datar o filme). Ainda assim, filmes de vida selvagem continuam a ser vistos por muitos membros do público como uma forma de documentário comprometido. (Bousé, 2000, p. xiv, tradução do autor)¹¹⁴.

Mesmo tendo um ponto de vista discordante do que é comumente aceito, Bousé indaga se os filmes de vida selvagem não poderiam ter sua própria subcategoria, como “documentário de vida selvagem” ou “documentário de natureza”, uma vez que, “de fato, há décadas existem filmes sobre a vida selvagem que podem ser classificados como documentários”. (Bousé, 2000, p. 22, tradução do autor)¹¹⁵. Aliás, embora Bill Nichols trate muito pouco sobre esse tipo de filme em *Introdução ao documentário* (2016), o autor utiliza um termo semelhante ao que propõe Bousé, que é “documentários sobre ciência e natureza”. Guy Gauthier, que também não faz análise sobre esse gênero em *O Documentário – um outro cinema*, cita Jean Benoît-Lévy, quando este escreve, em 1945:

O que se convencionou chamar de filmes documentários são aqueles que reproduzem a vida em todas as suas manifestações: a vida do homem, a vida animal, a vida da natureza, sem a utilização de atores profissionais, nem de estúdios e com a condição que o filme constitua uma livre criação artística. (...) Se admitirmos essa definição, somos levados a dar esse gênero o nome de *filmes de vida*. (Benoît-Lévy *apud* Gauthier, 2011, p. 205).

Nichols faz uma introdução às questões mais importantes da história e da crítica do documentário, onde explica os seis possíveis modos mais abrangentes de fazer esse tipo de filme: expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático. O autor afirma

¹¹⁴ No original: [It is my contention, however, that wildlife films are not documentaries; in this book I argue that they are primarily narrative entertainments that usually steer clear of real social and environmental issues (which could alienate some viewers, or make it difficult to sell a film overseas, or worst of all, prevent crucial rerun sales by dating the film). Still, wildlife films continue to be seen by many audience members as a form of environmentally committed documentary].

¹¹⁵ No original: [In fact, there have for decades been films about wildlife that could rightly be classified as documentaries].

que tradicionalmente “documentários sobre ciência e natureza” estão mais envolvidos com o modo expositivo, como veremos mais adiante (Nichols, 2016, p. 167).

Com o tempo, documentários e filmes sobre a vida selvagem ganharam popularidade, levando a uma maior demanda por conteúdos relacionados a essa temática. Isso, por sua vez, estimulou mais investimentos em produções desse tipo e atraiu a atenção do público e da crítica. Derek Bousé, no entanto, faz uma ressalva, pois, para recuperar seus investimentos, os produtores dos filmes de vida selvagem repetem fórmulas antigas, cheias de estereótipos, cedendo às vontades do mercado audiovisual, principalmente em se tratando de programas televisivos, que os consideram “mercadorias industriais”. (Bousé, 2000, p. 96).

Certa vez, alunos de Bousé, dos Estados Unidos e da Espanha, surpreenderam-no ao comentarem que pensavam que filmes sobre a vida selvagem eram realizados por organizações ambientais e de proteção da vida selvagem. Segundo relatou, em ambos os países “pareceu uma surpresa saber que quase todos os filmes sobre vida selvagem na televisão são feitos por produtoras com fins lucrativos, sem nenhuma agenda formal de preservação ou conservação da vida selvagem”. (Bousé, 2000, p. xiv, tradução do autor)¹¹⁶.

Em compensação a esse fato, nos últimos 25 anos existe um corpo significativo de filmes documentários altamente apreciados e reconhecidos por sua qualidade artística, além de inúmeros festivais¹¹⁷ que possuem como tema a natureza e a vida selvagem. Não por acaso, em menos de duas décadas, podemos citar algumas publicações importantes que se empenharam em escrever a história dos filmes sobre a natureza selvagem bem como analisar essa temática ampla e diversificada – e muitas vezes polêmica. Entre esses trabalhos estão livros como *Reel Nature* (1999), de Gregg Mitman; *Wildlife Films* (2000), de Derek Bousé; *Watching Wildlife* (2006), de Cynthia Chris; *Cameras into the Wild: a history of early wildlife and expedition filmmaking, 1895–1928* (2011), de Palle B. Petterson; *Mediating Nature* (2013), de Nils Lindahl Elliot; e *Natural Visions* (2016), de Finis Dunaway.

No próximo tópico, é necessário realizar um panorama do histórico da produção de filmes documentários sobre esse gênero, para então partir em direção a uma análise mais profunda de produções dos três diretores aqui escolhidos, cada um com sua estética singular.

¹¹⁶ No original: [In both cases it seemed to come as a surprise to learn that nearly all wildlife films on television are made by run-for-profit production companies with no formal wildlife preservation or conservation agenda].

¹¹⁷ Em 1978, foi fundado o primeiro festival regular dedicado exclusivamente a filmes sobre vida selvagem, o *International Wildlife Film Festival* (IWFF), realizado em Missoula, Montana, EUA. (Bousé, 2000, p. 38). Hoje em dia, ao buscar pela palavra *wildlife* na página *FilmFreeway* (www.filmfreeway.com), o site para cineastas enviarem seus filmes para milhares de festivais de cinema em todo o mundo, encontram-se 172 festivais correspondente a esse critério. Caso opte por buscar pelo termo *wild nature*, encontram-se 720 festivais. Isso demonstra como tem-se popularizado essa temática no mundo cinematográfico. Acesso em: 7 ago. 2023.

5.2 Breve histórico

Em 1895, pouco depois de os irmãos Lumière anunciarem a invenção do cinematógrafo, marco inicial da história do cinema, o filme *Mr. Delaware and the Boxing Kangaroo* (Figura. 34), dirigido e produzido por Max Skladanowsky, foi exibido em Berlim na primeira projeção pública de filmes na Alemanha. Provavelmente, esse foi o primeiro animal selvagem exibido ao público em um filme moderno. Ainda que se tratasse de uma espécie em cativeiro, removido de seu ambiente natural, este filme revelou o comportamento animal de uma forma que nunca havia sido retratada antes. Contudo, o filme foi realizado simplesmente como entretenimento, e não como estudo de comportamento. Derek Bousé anuncia que o comércio estava prestes a suplantar a ciência. (Bousé, 2000, p. 43).

Figura 34 – Mr. Delaware and the Boxing Kangaroo, 1895



Legenda: Em alemão, Das boxende Känguruh. Direção: Max Skladanowsky.
Fonte: Youtube.

Bousé inclui em seu livro um apêndice com uma cronologia de eventos significativos e relevantes sobre os filmes sobre a vida selvagem. (Bousé, 2000, p. 195-222). Entretanto, não é o anseio do presente trabalho expor cada detalhe sobre essa história, mas é importante citar alguns marcos notáveis, que determinaram a evolução da representação da natureza selvagem nos filmes.

Em 1897, a companhia de Edison produz *The Sea Lions' Home*, em que retrata leões marinhos entrando e saindo da água em seu ambiente natural. Esse pode ter sido o primeiro filme de vida selvagem, ou, como indica Bousé, pelo menos o “protótipo de filme de vida selvagem”, ao combinar animais selvagens, habitat e comportamento naturais. (Bousé, 2000, p. 197).

Na primeira década do século XX, filmes de animais silvestres sendo alimentados em zoológicos e parques eram muito comuns, como avestruzes, pelicanos, leões, ursos,

hipopótamos, dentre outros. Assim como também era frequente filmes de animais lutando entre si, que mostrava a crueldade de quem lucrava com essas películas. (Pettersson, 2011, p. 164). Em 1907, o Dr. Ad. David, da Suíça, leva um cinegrafista profissional em um safári pelo rio Dinder, na África Oriental. Possivelmente, as filmagens resultantes dessa expedição foram as primeiras imagens em movimento da vida selvagem filmadas na África e eram quase todas relacionadas à caça. (Bousé, 2000, p. 200).

Em 1908, o então presidente Theodore Roosevelt (1858-1919), que governou os Estados Unidos entre 1901 e 1909, convida o fotógrafo naturalista Richard Kearton para a Casa Branca para exibir filmes de aves e mamíferos britânicos para membros do *U.S. Biological Survey*, “em um esforço para convencer os céticos de que os filmes de vida selvagem poderiam ser de valor para a ciência”. (Bousé, 2000, p. 200). Roosevelt (Figura 35) era um naturalista amador, conservacionista e caçador. Para indivíduos ricos e brancos como ele, “a natureza selvagem era o bálsamo terapêutico que curou os efeitos debilitantes da vida urbana moderna. Foi o último lugar de graça – uma paisagem de autenticidade onde as armadilhas da civilização podem ser eliminadas, a pureza da mão de Deus sentida e o verdadeiro eu encontrado”. (Mitman, 1999, p. 13, tradução do autor)¹¹⁸. Em outras palavras, membros da classe alta estadunidense tinham interesse em preservar ambientes e animais selvagens para que pudessem se desestressar do meio urbano e praticar a caça¹¹⁹.

Figura 35 – Roosevelt diante de um elefante morto



Legenda: Elefante morto após uma caçada para coleta de espécimes para a Expedição Africana Smithsonian-Roosevelt, um safári na África Oriental e Central, 1909.

Fonte: Wikimedia Commons.

¹¹⁸ No original: [For individuals like Roosevelt, nature’s wilderness was the therapeutic balm that healed the debilitating effects of modern urban life. It was the last place of grace—a landscape of authenticity where the trappings of civilization might be shed, the purity of God’s hand felt, and the real self-found].

¹¹⁹ Se você procurar por *Big Game Hunt* no Youtube encontrará diversos canais onde caçadores, em sua maioria homens brancos e ricos, filmam-se praticando a caça de animais selvagens, mas não é para suas subsistências.

Em 1909, Kearton, junto com James L. Clark, escultor e taxidermista, em uma expedição de coleta para o Museu Americano de História Natural em Nova Iorque, filma *Roosevelt na África*, cuja estreia em Nova Iorque foi em 1910. A filmagem continha mais de trinta cenas e incluía Roosevelt plantando uma árvore em Nairóbi, no Quênia; uma dança de guerra cerimonial nativa realizada em homenagem ao ex-presidente estadunidense; cenas nitidamente racistas, como um negro de uma comitiva atravessando um riacho com um homem branco em seus ombros para este não se molhar; além de manadas de girafas. A tentativa de Kearton filmar Roosevelt abatendo um leão na selva foi um fracasso, o que decepcionou o público pois, para eles, não havia drama no filme. (Mitman, 1999, p. 9).

A refilmagem dessa aventura de Roosevelt na África, com o nome *Hunting Big Game in Africa* (1909), foi patrocinada pelo empresário de cinema Coronel William Nicholas Selig (1864-1948) e filmada em seu estúdio em Chicago. O filme contou com um ator interpretando o ex-presidente e há uma encenação de Roosevelt exterminando um leão diante da câmera. (Bousé, 2000, p. 201). Essa película obteve um sucesso maior em relação ao filme original, o que provou que “o público ansiava por drama em vez de autenticidade”. (Mitman, 1999, p. 9). Mitman aponta que:

A dificuldade em distinguir entre educação saudável e entretenimento obscuro era um problema enfrentado pelos educadores, cientistas e filantropos que desejavam cultivar o filme de história natural para um público mais sério. Não se poderia simplesmente dispensar o dramático, pois isso eliminaria em grande parte a presença do público popular frequentador de cinema. O drama emocional era necessário, mas a questão de saber se tal drama havia sido autenticamente capturado na natureza ou se havia sido criado por meio de artifício para provocar emoções e gerar apelo de massa tornou-se cada vez mais um assunto de investigação e preocupação. (Mitman, 1999, p. 10, tradução do autor)¹²⁰.

O sucesso financeiro de Selig com *Hunting Big Game in Africa* o convenceu a investir mais em filmes de aventuras da vida selvagem na selva, o que o levou a estabelecer uma fazenda de caça em Los Angeles, onde nos próximos cinco anos produziu uma série de filmes de animais que se tornaram muito apreciados, como *Alone in the Jungle* (1913), *In Tune with the Wild* (1914) e *The Leopard's Foundling* (1914). (Mitman, 1999, p. 10). O último dirigido, roteirizado e estrelado pela famosa atriz da época, Kathlyn Williams (1879-1960). Dessa forma, como se pode perceber, a

¹²⁰ No original: [The difficulty in distinguishing between wholesome education and bawdy entertainment was a problem faced by educators, scientists, and philanthropists who wished to cultivate natural history film for a more serious-minded audience. One could not just dispense with the dramatic, since this would largely eliminate the attendance of the popular theater-going public. Emotional drama was necessary, but the question of whether such drama had been authentically captured in the wild or had been created through artifice in order to elicit thrills and generate mass appeal increasingly became a subject of inquiry and concern].

representação da natureza selvagem em filmes de ficção também já era comum desde os primeiros anos do cinema (e continua até hoje), mas não é o foco deste trabalho.

Portanto, conforme Bousé (2000) e Petterson (2011) nos revelam, nas duas primeiras décadas do século XX filmes de ficção e não ficção retratando expedições, safaris, caças de animais selvagens foram muito populares. Esses filmes foram identificados, junto com outros gêneros, como “cinema de atrações” pelo historiador Tom Gunning, pois mostrava o exótico e o que não é corriqueiro para os padrões ocidentais. (Nichols, 2016, p. 138).

Quando Edwin S. Porter realizou os seus célebres filmes *A Vida de um Bombeiro Americano* (1902) e *O Grande Roubo do Trem* (1903), estabelecendo os elementos típicos para a narrativa fílmica, ao tornar possível contar uma história através de uma série de cenas interligadas, os cineastas da vida selvagem incorporaram essas técnicas cinematográficas em suas obras, especialmente aquelas envolvendo perseguição, como *Hunting the White Bear* (1903), patrocinado pela produtora francesa *Pathé Frères*, que se tornaria especialista em filmes de caça a partir de então. (Bousé, 2000, p. 45).

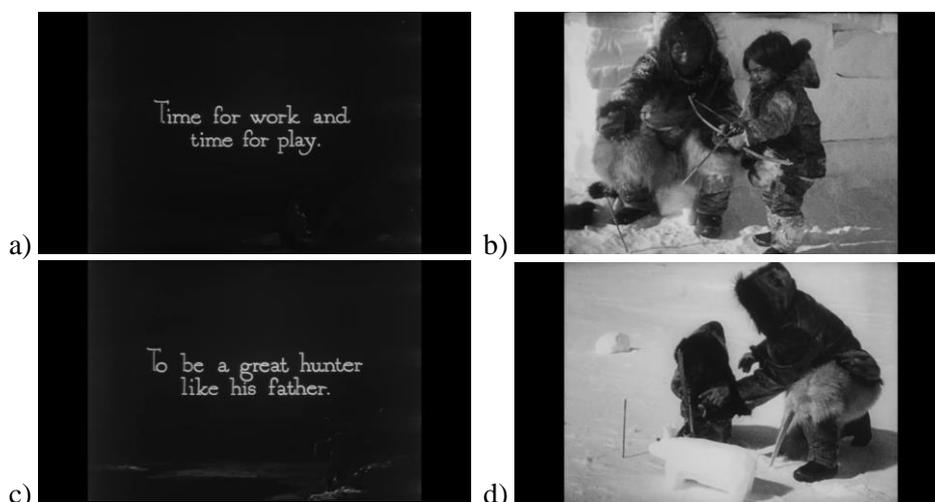
Em 1910, Percy Smith realizou fotografias através da técnica de *time-lapse*, mostrando o crescimento de uma flor, em *The Birth of Flower* (1910); enquanto a *Williamson Kinematograph Company* realizou um curta documentário mostrando o ciclo de vida de borboletas e mariposas em *The History of a Butterfly: Romance of Insect Life* (1910), explorando a técnica de elipse nessa narrativa. (Bousé, 2000, p. 201).

O uso de elipses em documentários para narrar o ciclo de vida de uma espécie é algo que se tornará corriqueiro, pois os cineastas irão omitir certos acontecimentos pertencentes à história contada – o ciclo de vida do ser vivo retratado naquele filme –, “‘saltando’ assim de um acontecimento a outro, exigindo do espectador que ele preencha mentalmente o intervalo entre os dois e restitua os elos que faltam”. (AUMONT, 2003, pp. 96-97). Dessa forma, na medida em que as técnicas cinematográficas iam sendo desenvolvidas, os realizadores de filmes que representavam a natureza selvagem naturalmente iam incorporando os novos recursos fílmicos através de suas imaginações.

Em 1922, temos o marco do início do documentário moderno, com o clássico *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, em que apresenta a história do caçador Inuit Nanook, nas difíceis condições das paisagens geladas do Ártico. Flaherty encontrou um drama essencial num ambiente extremo, onde mostrava a luta humana pela sobrevivência diante uma natureza impiedosa. Embora não fossem seus temas principais, o documentarista incluiu cenas de animais sendo mortos exclusivamente para o filme. (Bousé, 2000, p. 228). E mesmo que tenha sido encenado muito do que é mostrado na película, como nos revela Nichols (2016, p. 35-36), inclusive alguns costumes

já não mais utilizados naquele tempo pelos Inuit, nos parece autêntico o modo como Nanook e seus familiares caçam raposas, morsas, focas e até brincam (Figura 36a-d).

Figura 36 – Cenas do filme *Nanook of the North*



Legenda: A alimentação dos Inuit era basicamente à base do que pescavam e caçavam, ou seja, eram totalmente dependentes da vida animal. Assim, até em suas brincadeiras, Nanook tenta ensinar a seu filho como lançar uma flecha em um urso feito de neve.
Fonte: Frames de *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty.

Frances H. Flaherty (1883-1972), a esposa de Flaherty, certa vez lembrou que *Nanook* também inaugurou o documentário etnográfico¹²¹, pois “foi realmente o primeiro filme de seu gênero, o primeiro a mostrar nas telas pessoas comuns, fazendo coisas comuns, sendo elas mesmas”. (Gauthier, 2011, p. 55).

Em 1928, o filme *Simba*, dirigido por Martin (1884-1937) e Osa Johnson (1894-1953) e financiado pelo Museu de História Natural Americano (AMNH), estreia após quatro anos de filmagens da expedição do casal de cineastas estadunidenses pelo continente africano. O documentário mostra “eventos dramáticos, comportamento provocado e confrontações encenadas”, além de ter sido lançada uma versão híbrida com uma introdução de som sincronizado, com os Johnsons como apresentadores. (Bousé, 2000, p. 206-207). Ao final da década de 1920, com o advento do som no cinema, a narração com voz em *off* (voz *over*, ou popularmente conhecida como “voz de Deus”) passa a ser comum nos documentários, estabelecendo-se definitivamente na década de 1930, com John Grierson (1898-1972) na Grã-Bretanha. (Nichols, 2016, p. 40).

Simba exibiu um registro autêntico de um leão em liberdade na natureza selvagem, contudo incluiu também filmagens de outros cineastas, de outros momentos, adquiridas pelos Johnsons para completar suas obras, provando que os filmes da expedição não eram completamente autênticos.

¹²¹ Uma perspectiva sobre a história dos filmes etnográficos pode ser consultada em Heider (2006).

(Bousé, 2000, p. 207). Gregg Mitman lembra que, “embora o apoio do museu tenha levado Johnson para o mundo da ciência, seu carisma também trouxe o museu para o mundo de Hollywood e da publicidade, onde a arte e a propaganda foram fundamentais para o desenvolvimento de um mercado de massa”. (Mitman, 1999, p. 30, tradução do autor)¹²². Entretanto, o autor chama a atenção para uma questão mais séria envolvendo o casal:

Em *Simba*, abundam os estereótipos de espécies animais e grupos humanos. Até boa parte da década de 1950, os filmes de história natural da África frequentemente retratavam os povos nativos do continente com menos dignidade e integridade do que aqueles reservados para as majestosas espécies da vida selvagem africana. Em *Simba*, os nativos africanos são despojados de sua cultura e identidade. (...) Em *Simba*, as incessantes situações degradantes nas quais os Johnsons lançaram indivíduos africanos e grupos tribais reforçaram a noção da superioridade racial do público americano branco e da inferioridade dos negros. (Mitman, 1999, p. 32-33, tradução do autor)¹²³.

Gregg Mitman observa que os povos nativos africanos, nos filmes racistas dos Johnsons (Figuras 37 e 38), são retratados como “objetos de diversão para o público branco” (Mitman, 1999, p. 33). “Da perspectiva de hoje, eles eram irremediavelmente etnocêntricos, reforçando os conceitos ocidentais de povos tribais como selvagens”. (Heider, 2006, p. 20, tradução do autor)¹²⁴. Além do mais, Timothy P. Barnard escreve que Martin e Osa Johnson “apresentaram uma fixação na violência animal que se tornou o conteúdo fundamental da documentação da fauna”, que é reproduzida até hoje. (Barnard, 2017, p. 234, tradução do autor)¹²⁵. A própria Osa assume essa violência contra espécies selvagens para conseguir imagens mais dramáticas em seu livro *Four Years in Paradise* (1944), no qual reconta uma técnica de filmar elefantes: quando o animal corria em direção à câmera para sua autodefesa, ela ou Martin atiravam contra o elefante furioso e registravam a queda mortal. (Bousé, 2000, p. 51).

¹²² No original: [While the museum endorsement moved Johnson into the world of science, his showmanship also brought the Museum into the world of Hollywood and advertising, where artice and hype were instrumental in developing a mass market].

¹²³ No original: [In *Simba*, stereotypes of both animal species and human races abound. Until well into the 1950s, natural history films of Africa often portrayed the continent’s indigenous people with less dignity and integrity than that reserved for the majestic species of African wildlife. In *Simba*, native Africans are stripped of their culture and identity. (...) In *Simba*, the incessant degrading situations into which the Johnsons cast individual Africans and tribal groups reinforced a notion of the racial superiority of white American audiences and the inferiority of blacks].

¹²⁴ No original: [From today’s perspective they were hopelessly ethnocentric, reinforcing Western concepts of tribal peoples as savages].

¹²⁵ No original: [Martin and Osa Johnson presented a fixation on animal violence that became a cornerstone of documenting fauna].

Figura 37 – Martin e Osa Johnson



Legenda: Martin e Osa Johnson foram pioneiros em produzir filmes de expedição comercialmente bem-sucedidos no continente africano; entretanto, reproduzindo convenções cômicas, dramáticas e racistas de Hollywood.

Fonte: Mitman, 1999, p. 113.

Figura 38 – Osa Johnson



Legenda: Osa Johnson em cima de um rinoceronte morto. A publicidade diz: “Sra. Johnson e uma de suas ‘caças’ – um rinoceronte. Provavelmente não há animal mais perigoso do que um rinoceronte enfurecido”. Não há menção sobre o indivíduo agachado que está ao seu lado. Fonte: Foto promocional do filme *Trailing African Wild Animals* (1923), dos Johnsons, retirada da página de Osa Johnson no site IMDb.

Bousé indica que a prática de matar animais em frente às câmeras começou já em 1884, quando Muybridge providenciou, no zoológico da Philadelphia, que um tigre fosse solto sobre um velho búfalo que possivelmente estava amarrado. (Bousé, 2000, p. 42). Na década de 1930, o produtor estadunidense Frank Buck (1884-1950) especializou-se em colocar animais de diferentes espécies juntas em pequenos recintos e provocá-los a lutar diante às câmeras até a morte. Bousé

(2000, p. 55, tradução do autor)¹²⁶, sobre esses filmes de Buck, comenta que “é difícil de assistir, mas torna-se ainda mais horrível pelo conhecimento de que foi encenado em um fosso com animais cativos apenas para entretenimento barato de matinê”. Assim, a violência contra animais, que já era presente desde o início do ‘pré-cinema’, passou a ser tão comum que levou o Reino Unido a aprovar, em 1937, uma lei para impedir a crueldade contra animais em filmes. (Bousé, 2000, p. 210).

Na mesma época, o escocês e principal organizador do movimento do filme documentário na Inglaterra, John Grierson, que também trabalhou com Flaherty, convenceu-se de que os métodos educacionais tradicionais seriam insuficientes para enfrentar os desafios múltiplos colocados pela sociedade de massa emergente. Grierson percebeu que o cinema, com seus padrões dramáticos e sua capacidade de capturar a imaginação das plateias, possuía um grande potencial a ser explorado no campo da difusão de valores cívicos e na formação da cidadania (Da-Rin, 2006, p. 56). Inclusive é de John Grierson a definição mais popular de documentário como “tratamento criativo da realidade”, determinado ainda na década de 1930. (Nichols, 2016, p. 30).

Segundo Grierson, não importa se é uma reportagem ou um filme mais poético; “a ideia documental não pede nada mais do que levar à tela, por qualquer meio, as preocupações de nosso tempo, tocando a imaginação e com a observação mais rica possível.” A qualidade estética do produto audiovisual, segundo o teórico, “reside na lucidez de sua exposição.” (Grierson apud Gauthier, 2011, pp. 62-63). Grierson acreditava na sensibilização das massas por meio dos filmes. Entretanto, ele não queria fazer o uso do cinema como os nazistas faziam. A ideia do documentarista escocês era “refletir as preocupações contemporâneas e fazer do documentário uma arma a serviço do povo sem cair no filme de propaganda.” (Gauthier, 2011, p. 71).

Portanto, nas décadas de 1920 e 1930, John Grierson trabalhou para que o documentário se transformasse em “filmes científico-educacionais”, ao sentir “que o cinema e outros meios de comunicação populares tinham adquirido influência sobre ideias e ações outrora exercidas pela igreja e pela escola”. Ele almejava que as pessoas, através do cinema, pudessem adquirir consciência sobre sua própria história e tomar decisões para o bem de sua comunidade e, quiçá, da humanidade. Nesse aspecto, “Grierson sentiu-se mais atraído pela relevância social do cinema russo”. Mas Barnouw ressalta que “a politização do documentário não foi uma inovação de Grierson, mas um fenômeno mundial, um produto da época”. (Barnouw, 1993, p. 85 e 100, tradução do autor)¹²⁷.

¹²⁶ No original: [It is difficult to watch, but is made all the more gruesome by the knowledge that it was staged in a pit with captive animals solely for cheap matinee entertainment].

¹²⁷ No original: [He sensed that film and other popular media had acquired leverage over ideas and actions once exercised by church and school. (...) Grierson felt more drawn to the social relevance of Russian cinema. (...) The politicizing of documentary was not a Grierson innovation but a world phenomenon, a product of the times].

Em uma sociedade caracterizada pela cultura da imagem, é necessário pensarmos e refletir sobre o seu uso em processos educativos. Desde seus primórdios, os meios de comunicação (jornais, revistas, rádio, cinema, TV, e mais recentemente, a internet) possuem a capacidade de gerar e transmitir informações, além de possibilitar processos de interação social. E não é diferente quando falamos sobre a natureza selvagem nas mídias, onde se acredita que esses meios possam ser uma ótima oportunidade para proporcionar maior visibilidade, troca de informações, a divulgação de fatos e acontecimentos que poderão desencadear o debate, a vigilância e o controle social daquilo que diz respeito à natureza, ao meio ambiente (ROCHA, 2008, p. 196).

Pare Lorentz (1905-1992), contemporâneo de Grierson, foi outro cineasta que tentou utilizar o documentário como meio para conscientizar as pessoas sobre problemas que a sociedade estadunidense enfrentava. Lorentz era simpatizante do *New Deal*¹²⁸, do presidente Franklin D. Roosevelt (1882-1945), que, através da *Farm Security Administration (FSA)* – órgão do governo dos Estados Unidos –, patrocinou artistas, como fotógrafos e cineastas, para chamar a atenção para os destituídos da sociedade, principalmente os cidadãos de origem agrícola que estavam sendo afetados pelas crises econômica e ambiental, durante a Grande Depressão. Em 1938, Lorentz, financiado pelo governo Roosevelt, lança sua obra-prima, *The River*. O filme é um curta-metragem de trinta minutos que mostra a importância do rio Mississippi para os Estados Unidos e como as práticas agrícolas e madeireiras, ao retirar a mata nativa, fizeram com que a camada superficial do solo fosse arrastada rio abaixo e para o Golfo do México, levando a inundações catastróficas e empobrecendo os agricultores. O filme termina descrevendo brevemente como o projeto governamental do *New Deal* estava começando a reverter esses problemas. Finis Dunaway provoca a reflexão:

Para Lorentz, como para outros *New Dealers*, as inundações testemunharam não o comportamento errático da natureza, mas o comportamento descuidado dos estadunidenses. As inundações representaram o dia do acerto de contas, o momento para os estadunidenses expiarem os seus pecados ecológicos. Lançado em 1937, *The River*, de Lorentz, reiterou alguns dos principais temas de *The Plough*¹²⁹ – sobre o desperdício de recursos naturais e a ira da natureza – mas também tentou imaginar uma solução, para retratar a emergência de

¹²⁸ A fim de amenizar os problemas sociais e econômicos provocados pela Grande Depressão, o presidente Franklin Delano Roosevelt, eleito em 1933, aprovou uma série de medidas conhecidas como *New Deal*. A ideia era que o governo intervisse na economia com o intuito de garantir à população um estado de bem-estar social. Para justificar as políticas públicas que adotava e ganhar apoio popular, Roosevelt realizou um controle pesado e diário dos meios de comunicação do país, fazendo com que o poder tendesse para o Executivo. Esse cenário de crise econômica, social e ambiental que os Estados Unidos sofriam suscitou na criação de vários trabalhos em diferentes meios de expressão artística, incluindo a música, a literatura, a fotografia, a pintura e o cinema. (Steele, 1985).

¹²⁹ *The Plow That Broke the Plains* (1936), primeiro filme de Pare Lorentz, é um documentário sobre o que aconteceu com as Grandes Planícies dos Estados Unidos quando uma combinação de práticas agrícolas e fatores ambientais levou ao *Dust Bowl* [tempestades de areia] da década de 1930.

uma nova comunidade moral dedicada à restauração ambiental. Tal como *The Plough*, *The River* utilizou uma perspectiva panorâmica para representar a paisagem em termos de uma estética ecológica. A visão grande angular incorporou solo, água e pessoas em sua estrutura, reforçando a ideia ecológica da interdependência dos humanos e da natureza. (Dunaway, 2005, p. 90, tradução do autor)¹³⁰.

The River não agradou apenas o presidente Roosevelt, como também grande parte do público estadunidense, que se via representado e se sentia fazer parte da transformação do país. O filme ganhou vários prêmios, inclusive a categoria “melhor documentário” no Festival Internacional de Cinema de Veneza de 1938. (Barnouw, 1993, p. 120).

Uma década depois, em 1948, Arne Sucksdorff (1917-2001) lança um filme “lírico, onírico e poético sobre a vida selvagem”, *Um mundo dividido*¹³¹, curta-metragem de apenas oito minutos, retratando a vida animal numa floresta sueca. (Bousé, 2000, p. 212). Os filmes de Sucksdorff comunicava visualmente uma narrativa dramática, na qual os animais eram os personagens principais, mas sem empregar a narração em *off* para proferir informações científicas. (Barnouw, 1993, p. 120). Exatamente pela falta de narração em *off*, o cineasta sueco era muito apreciado pelo crítico André Bazin, como nos conta Fernão Pessoa Ramos: “Em Arne Sucksdorff, Bazin encontra um estilo de filmagem da vida animal selvagem em sintonia com o seu gosto”. (Ramos, 2008, p. 188). Os filmes de Sucksdorff estão na fronteira entre o documentário e a ficção, e, segundo o próprio diretor, “é importante combinar a verdade poética e a verdade documental. É a verdade poética que faz as pessoas ouvirem”. (Sucksdorff, 2022). Sucksdorff tornou-se uma figura importante do cinema sueco e brasileiro¹³². O diretor viveu durante 30 anos em Mato Grosso, no Brasil, onde produziu principalmente documentários sobre o bioma Pantanal.

Outro padrão inaugurado pelo casal Johnson e reproduzido desde então foi nomear os animais em filmes, recurso que é utilizado para “ajudar o público a se identificar com a vida

¹³⁰ No original: [For Lorentz, as for other *New Dealers*, the floods testified not to the erratic behavior of nature but to the careless behavior of Americans. The floods represented the day of reckoning, the time for Americans to atone for their ecological sins. Released in 1937, Lorentz’s *The River* reiterated some of *The Plow*’s major themes – about the waste of natural resources and the wrath of nature – but it also tried to envision a solution, to portray the emergence of a new moral community devoted to environmental restoration. Like *The Plow*, *The River* used a panoramic perspective to represent the landscape in terms of an ecological aesthetic. The wide-angle view incorporated soil, water, and people into its frame, reinforcing the ecological idea of the interdependence of humans and nature].

¹³¹ *Um mundo dividido* (En kliven värld, 1948), de Arne Sucksdorff, pode ser visto através do Arquivo de Filmes do Instituto Sueco de Cinema e da Biblioteca Real. Disponível em: <https://www.filmarkivet.se/movies/en-kliven-varld/>. Acesso em: 1º set. 2023.

¹³² Em 1962, Arne Sucksdorff veio para o Brasil para ministrar aulas de cinema em seminários que foram organizados pela Unesco e pela Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, no Rio de Janeiro. Sucksdorff, além de trazer muitos equipamentos audiovisuais, como dois Nagra, foi responsável por parte da formação de muitos cineastas importantes do Cinema Novo, como Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel, Luiz Carlos Saldanha, Vladimir Herzog, dentre outros. (Ramos, 2008, p. 288 e 341).

selvagem”. (Mitman, 1999, p. 32, tradução do autor)¹³³. A Walt Disney Company¹³⁴ fez uso dessa técnica ao lançar as animações *Dumbo* (1940) e *Bambi* (1942). Em um período tão conturbado e com tantas inseguranças como a Grande Depressão e a eclosão da Segunda Guerra Mundial, “os desenhos animados da Disney apresentaram aos americanos lições tranquilizadoras” e a mensagem de que, no final, tudo daria certo. (Dunaway, 2005, p. 131).

No início da década de 1940, Walt Disney (1901-1966) já tinha o plano de produzir filmes sobre a vida selvagem, mas precisou ser adiado devido à guerra. Além de servir como marketing ao mostrar animais selvagens na vida real que poderiam ser vistos nos desenhos animados (e vice-versa), a ideia também era para que – conforme o próprio Disney admitiu mais tarde – os animais selvagens pudessem servir como modelos para estudo dos profissionais de animação da companhia:

Em *Bambi*, tivemos que nos aproximar da natureza. Então tivemos que treinar nossos artistas em locomoção e anatomia animal... então mandamos os artistas para zoológicos, e tudo o que conseguimos foram animais em cativeiro. Finalmente, enviei alguns cinegrafistas naturalistas para fotografar os animais em seu ambiente natural. Capturamos muitas coisas interessantes e eu disse: ‘Puxa, se dermos uma chance a esses garotos, posso conseguir algo único!’ (Disney *apud* Bousé, 2000, p. 64, tradução do autor)¹³⁵.

Assim, ao final da década de 1940, no pós-guerra, a Walt Disney Company restabeleceu a produção de filmes de vida selvagem de não ficção no mercado audiovisual com seus curtas e longas-metragens *True-Life Adventure*, série que durou entre 1948 e 1960, “exercendo sua considerável influência na distribuição e um novo conjunto de imperativos narrativos que deixariam sua marca em gerações de filmes de vida selvagem que estavam por vir”. (Chris, 2006, p. 2, tradução do autor)¹³⁶. Esses filmes popularizaram o cinema de vida selvagem como nunca antes. Muitas técnicas cinematográficas foram desenvolvidas ou aprimoradas para capturar imagens reveladoras do comportamento animal sob configurações controladas de estúdio, bem como em condições de campo difíceis. Utilizavam técnicas como microcinematografia, fotografia em

¹³³ No original: [Naming animals became one device in helping audiences identify with wildlife on screen].

¹³⁴ Para compreender a ideia de natureza nos filmes da Disney, a sugestão é o livro *The Idea of Nature in Disney Animation* (2008), de David Whitley. Um dos argumentos desse autor é que o sentimentalismo da estética Disney impede o público de desenvolver uma consciência crítica sobre questões ambientais que estão em evidência.

¹³⁵ No original: [In *Bambi*, we had to get closer to nature. So we had to train our artists in animal locomotion and anatomy. So we sent the artists out to zoos, and all we got were animals in captivity. Finally, I sent out some naturalist-cameramen to photograph the animals in their natural environment. We captured a lot of interesting things and I said, ‘Gee, if we give these boys a chance, I might get something unique!].

¹³⁶ No original: [In the late 1940s, the *Walt Disney Company* returned nonfiction wildlife filmmaking to the theatrical market with its *True-Life Adventure* shorts and features, exercising its considerable distribution clout and a new set of narrative imperatives that would show their mark on generations of wildlife film to come].

câmera lenta e *time-lapse*, filmagem subaquática, filmagem com teleobjetivas e gravação de som em campo. A narrativa de histórias de animais também obteve avanços consideráveis.

O que havia de novo em "*True Life Adventures*", no entanto, era a maneira como eles efetivamente integravam elementos de tantas fontes, conseguindo ao mesmo tempo vincular filmes científico-educacionais, filmes de safári, histórias de aventuras com animais, desenhos animados fantásticos, um pouco de comédia, e até mesmo elementos de lendas, contos e mitos. (Bousé, 2000, p. 62, tradução do autor)¹³⁷.

O primeiro filme dessa série foi o curta *Seal Island* (1948), dirigido por James Algar, o mesmo diretor da premiada animação *Fantasia* (1940). O documentário ganhou um Oscar¹³⁸ de Melhor Curta (Dois Rolos) em 1949. Nos anos seguintes, a Disney realizou mais 13 filmes sobre as “aventuras da vida real”, sendo os curtas: *O Vale do Castor* (1950), *Nature's Half Acre* (1951), *The Olympic Elk* (1952), *Water Birds* (1952), *Bear Country* (1953), *Os Predadores de Everglades* (1953); e, a partir de 1953, mais sete longas: *O Deserto Vivo* (1953), *A Planície Imensa* (1954), *O Leão Africano* (1955), *Segredos da Vida* (1956), *Perri: No Coração da Floresta* (1957), *O Ártico Selvagem* (1958), *O Gato da Floresta* (1960). Ao todo, foram cinco prêmios Oscar de Melhor Curta (Dois Rolos) e mais dois de Melhor Documentário, para *O Deserto Vivo* e *O Ártico Selvagem*. Atualmente, todos os longas (exceto *O Ártico Selvagem*) podem ser vistos na Disney Plus, serviço de streaming de vídeo sob demanda da Walt Disney Company.

Dessa forma, com os filmes *True-Life Adventure*, a Disney formou sua própria “unidade de história natural”, onde contava com cinegrafistas autônomos, seja para produzir documentários, filmes educativos, de entretenimento ou todos juntos em uma mesma película. (Bousé, 2000, p. 66). Mas como o próprio Walt Disney revelou para os seus associados, o verdadeiro propósito de *True-Life* era entreter, e não ensinar. (Lee, 1970, p. 193). “Isto pode explicar porquê raramente havia conselheiros técnicos ou científicos listados nos seus créditos, e por que muitos fatos sobre animais selvagens parecem simplesmente ter sido ignorados”. (Bousé, 2000, p. 65, tradução do autor)¹³⁹.

¹³⁷ No original: [What was new about the “*True Life Adventures*”, however, was the way they effectively integrated elements from so many sources, managing at once to link scientific-educational films, safari films, animal adventure stories, fanciful animated features, a bit of comedy, and even elements from legends, tales, and myths].

¹³⁸ Prêmio concedido pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (Academy Awards), nos EUA.

¹³⁹ No original: [This may explain why there were rarely technical or scientific advisors listed in their credits, and why many facts about wild animals seem simply to have been ignored].

Bousé (2000, p. 135) ainda lembra que, embora a Disney tenha sido criticada pelo antropomorfismo¹⁴⁰ extremo (animais com a estrutura familiar¹⁴¹ similar aos humanos), pela repetição de estereótipos culturais (leão como rei dos animais; cobra e escorpião “do mal” e veados e coelhos “do bem”) e de muitas vezes exagerar e até deturpar grosseiramente a vida selvagem (suicídio em massa dos lemingues em *O Ártico Selvagem*), o fato é que ela foi a primeira corporação midiática a popularizar, através da distribuição de seus filmes por todo o mundo, como diversas espécies de animais e plantas vivem. Raymond Lee informa que as pessoas ficavam impressionadas com a luta pela sobrevivência e saíam dos cinemas lotados se sentindo um pouco “mais próximos do mistério e da maravilha da própria vida”. (Lee, 1970, p. 193, tradução do autor)¹⁴².

Quando a Disney começa a realizar os seus longas-metragens (de 70 a 80 minutos) para a série *True-Life Adventure*, é estabelecida uma maneira de se fazer documentário sobre natureza selvagem que ficou conhecido como “*blue chip wildlife films*”. Exemplos dos filmes *True-Life* que se encaixam nesse padrão são *O Leão Africano* e *O Gato da Floresta*. De acordo com Derek Bousé, os longas-metragens *blue chip* possuem como características:

a representação da megafauna – grandes felinos, ursos, tubarões, crocodilos, elefantes, baleias e similares; (2) *esplendor visual* – cenário magnífico como pano de fundo para os animais, sugerindo uma natureza primitiva ainda intocada; (3) *enredo dramático* – uma narrativa convincente, talvez centrada em um único animal, com algum tipo de arco dramático destinado a capturar e prender a atenção do espectador (ou seja, não uma palestra científica); (4) *ausência de ciência* – embora talvez a mais fraca e mais frequentemente quebrada dessas “regras”, o discurso da ciência pode implicar sua própria narrativa de pesquisa (...); (5) *ausência de política* – pouca ou nenhuma referência a questões controversas, que são frequentemente vistas como temas de “desgraça e melancolia”, e nenhuma propaganda aberta no estilo griersoniano em nome de questões de conservação da vida selvagem, suas causas ou possíveis soluções, embora uma breve declaração possa ser incluída na conclusão do filme; (6) *ausência de pontos de referência históricos* – (...) nenhuma referência clara que date o filme ou o fundamenta em uma época específica, evitando assim futuras reexibições; (7) *ausência de pessoas* – a presença de humanos também pode estragar a imagem de um reino atemporal, intocado e não corrompido pela civilização, onde predador e presa ainda

¹⁴⁰ “Quando alguém observa a natureza, ou algo que se passa por natureza, não pode deixar de projetar nela formas humanas e, portanto, culturais. Esta projeção humanizadora pode ser descrita como antropomorfismo. Uma natureza antropomorfizada pode então ser a mesma natureza com a qual um indivíduo ou grupo social se identifica, e isto de tal forma ajuda a construir um sentido de si mesmo e, na verdade, dos ‘outros’”. (Lindahl Elliot, 2006, p. 42).

¹⁴¹ “Ao purificar a natureza, a Disney apresentou uma versão sentimental dos animais selvagens que santificou a família ‘natural’ universal como pedra angular do modo de vida americano”. (Mitman, 1999, p. 111).

¹⁴² No original: [As they filed from packed theatres they all felt a little closer to the mystery and wonder of life itself].

interagem da mesma forma que há eras. (Bousé, 2000, p. 14-15, tradução do autor)¹⁴³.

Pouco tempo depois, outras instituições midiáticas associadas à representação da natureza, como mais notavelmente a BBC, a National Geographic, o Animal Planet e o Discovery Channel começaram a repetir a fórmula de sucesso da Disney. O método consistia o que Bill Nichols (2016) descreveu como um modo expositivo de representação; no qual usava um narrador com “voz de Deus” para enquadrar uma sequência de imagens que contava uma história da “própria natureza”, uma história de uma natureza intocada, desprovida de seres humanos. (Lindahl, 2006, p. 206).

Além da narração em *off* – predominantemente uma voz masculina –, para os filmes de história natural parece ser imprescindível também possuírem uma cinematografia incrível; uma edição de continuidade para sugerir que algumas filmagens foram feitas no mesmo instante, o que nem sempre é verdade, pois é comum utilizarem indivíduos diferentes para desempenhar o mesmo personagem, como feito no filme *Perri*, no qual o personagem principal foi interpretado por muitos esquilos diferentes. Segundo Bousé, ainda que isso possa ou não “representar dilemas éticos (dependendo do grau de factualidade que se espera), pelo menos ajuda a diferenciar os filmes sobre vida selvagem dos documentários e demonstra a sua ligação mais estreita ao cinema de ficção narrativa, onde personagens compostos são raros, mas não inéditos”. (Bousé, 2000, p. 29, tradução do autor)¹⁴⁴.

Aliás, a narração em *off* não é por acaso. Diferentemente do cinema direto¹⁴⁵, os cinegrafistas de vida selvagem precisam, na maior parte do tempo, utilizar teleobjetivas para filmar os animais selvagens, ou seja, a uma distância que muitas vezes impossibilita captar o som direto. Dessa forma, esses filmes utilizam uma narração em *off* para interpretar eventos e comportamentos

¹⁴³ No original: [(1) *the depiction of mega-fauna* – big cats, bears, sharks, crocodiles, elephants, whales, and the like; (2) *visual splendor* – magnificent scenery as a background to the animals, suggesting a still-unspoiled, primeval wilderness; (3) *dramatic storyline* – a compelling narrative, perhaps centering on a single animal, with some sort of dramatic arc intended to capture and hold viewer attention (i.e., not a science lecture); (4) *absence of science* – while perhaps the weakest and most often broken of these “rules,” the discourse of science can entail its own narrative of research (...); (5) *absence of politics* – little or no reference to controversial issues, which are often seen as “doom and gloom” themes, and no overt Griersonian-style propaganda on behalf of wildlife conservation issues, their causes, or possible solutions, although a brief statement may be included at the film’s conclusion; (6) *absence of historical reference points* – (...) no clear references that would date the film or ground it in a specific time, and thus prevent future rerun sales; (7) *absence of people* – the presence of humans may also spoil the image of a timeless realm, untouched and uncorrupted by civilization, where predator and prey still interact just as they have for eons].

¹⁴⁴ No original: [While this may or may not pose ethical dilemmas (depending on the degree of factuality one expects), at the very least it helps differentiate wildlife films from documentaries, and demonstrates their closer link to the cinema of narrative fictions where composite characters are rare, but not unheard].

¹⁴⁵ O cinema direto é uma forma de se fazer documentário na qual os realizadores filmam simultaneamente imagem e som, com o mínimo de interferência possível em relação ao que está sendo filmado, seja com comentários, descrições ou narração. (Gauthier, 2006, p. 87). Na classificação de Bill Nichols, ele se aproxima mais do modo observativo do documentário. (Nichols, 2016, p. 181).

mostrados na tela. (Bousé, 2000, p. 27). Além disso, os filmes também possuem bastantes efeitos sonoros e uma trilha sonora bem trabalhada para dar ritmo e dramaticidade às cenas: caso ocorra uma perseguição, normalmente uma música com suspense é executada; se for uma predação, emprega-se uma música mais tensa e dramática; se for uma brincadeira entre filhotes, ouvimos uma música mais alegre e divertida.

André Bazin também escreveu sobre a narração em *off* de filmes sobre a natureza, que era, segundo Fernão Pessoa Ramos, admirador dos filmes sobre a vida animal, de Sucksdorff a Cousteau, e ficava maravilhado com imagens captadas nas estepes geladas, bem como nas primeiras filmagens submarinas.

Bazin repara bem como a voz narrativa cientificista em *over* de muitos documentários sobre animais busca colocar parâmetros humanos (demasiadamente humanos) para a radical alteridade do mundo animal, onde a câmera e seu sujeito interagem em estranheza. Na voz cientificista fora-de-campo falta deslumbramento, na linha de uma epifania da natureza na imagem, própria aos antigos impressionistas. (Ramos, 2008, p. 186).

Segundo Ramos, o que atrai Bazin nos filmes sobre os animais selvagens é exatamente a *indeterminação* da ação do personagem (animal), bem como a sua *intensidade* (a imagem do extraordinário). “As imagens de vida animal, quando filmadas da maneira ‘correta’, seguindo a normatividade baziniana, possuem indeterminação própria à tomada da circunstância extraordinária, mas em outra sintonia. O reino animal constitui a alteridade de modo radical”. (Ramos, 2008, p. 185).

A partir da década de 1950 e 1960, ocorreram avanços significativos nas técnicas de filmagem e na compreensão do comportamento animal (Mitman, 1999, p. 59). Nichols recorda que, nessa época, houve o desenvolvimento de câmeras mais leves e portáteis, bem como equipamentos de áudio mais sofisticados, “que podiam se mover livremente na cena e registrar o que acontecia enquanto acontecia”. (Nichols, 2016, p. 181). Isso permitiu, por exemplo, que os cinegrafistas se aproximassem um pouco mais dos animais sem causar grande perturbação em seus ambientes naturais. Além disso, pesquisas científicas na área da etologia – o estudo do comportamento animal¹⁴⁶ – fizeram uso de filmagens da vida selvagem “para ajudar a identificar e analisar posturas de exibição que tinham significados específicos no mundo

¹⁴⁶ “O comportamento é, portanto, a maneira pela qual os seres vivos resolvem os problemas que devem enfrentar ao longo de suas vidas. [...] Niko Tinbergen, um dos pais da Etologia e ganhador do Prêmio Nobel em 1972, juntamente com Konrad Lorenz e Karl von Frish, explicou que a Etologia se caracteriza por tentar responder a quatro questões fundamentais sobre o comportamento: sua causalidade imediata ou mecanismo (causas), seu desenvolvimento ontogênico (ontogenia), sua história filogenética (evolução) e finalmente seu significado adaptativo (função)”. (Carranza, 1994, p. 20-21).

animal”. (Bousé, 2000, p. 70). Isso pode ter fornecido informações mais precisas sobre a vida selvagem, possibilitando não só uma representação mais fiel dos animais nos filmes, como também o entendimento de certos comportamentos específicos.

O inglês David Attenborough (1926-), para muitas pessoas, representa a voz e a expressão dos programas sobre história natural dos últimos 70 anos, tendo realizado trabalhos para a rede britânica de televisão *British Broadcasting Corporation* (BBC), mas com distribuição em vários países do mundo. Em 1952 ele conseguiu um emprego como produtor estagiário na BBC de Londres, onde os programas sobre animais eram quase inteiramente ao vivo, comandado por George Cansdale (1909-1993), superintendente do Zoológico de Londres. O programa consistia no naturalista demonstrar a anatomia do animal, sua bravura e alguns truques que cada bicho conseguia fazer, sob seu comando. Até que algo mudou, como nos conta o próprio Attenborough:

Então, em 1953, surgiu um novo tipo de programa animal. Um explorador e cineasta belga chamado Armand Denis, junto com sua glamorosa esposa britânica Michaela, vieram do Quênia para Londres para divulgar um documentário de longa-metragem que haviam feito para o cinema chamado *Below the Sahara*. Eles colocaram algumas das filmagens que não usaram no filme em um programa de meia hora para televisão. Mostrava elefantes, leões, girafas e muitos outros animais famosos e espetaculares das planícies da África Oriental. Foi um grande sucesso. Para muitos espectadores, foi a primeira vez que viram imagens em movimento de tais criaturas. Embora as imagens não tivessem a imprevisibilidade viva e excitante daquelas produzidas pelo Sr. Cansdale, as pessoas podiam ver quão maravilhosos e majestosos eram os animais em seu devido cenário. (Attenborough, 2018, p. 12, tradução do autor)¹⁴⁷.

Devido ao êxito obtido, os produtores pediram mais episódios ao casal, mesmo sem a presença de um apresentador entusiasta. Attenborough, então, sentiu a oportunidade e pensou que deveria ser possível combinar os dois estilos em um programa e obter os benefícios de ambos. Um outro desafio foi convencer os produtores de TV que o programa deveria ser em 16mm, já que a câmera era mais leve para filmar em externas, e não em 35mm como era o padrão da TV naquela época. Outro problema que enfrentou foi que o filme 16mm colorido era

¹⁴⁷ No original: [Then, in 1953, a new kind of animal program appeared. A Belgian explorer and filmmaker called Armand Denis, together with his glamorous British-born wife Michaela, came to London from Kenya to publicize a feature-length documentary they had made for the cinema called *Below the Sahara*. They had put some of the footage they had not used in the film into a half-hour program for television. It showed elephants, lions, giraffe and much of the rest of the famous and spectacular big game of the east African plains. It was a huge success. For many viewers it was the first time they had seen moving pictures of such creatures. Although the images did not have the live, titillating unpredictability of those produced by Mr. Cansdale, people could see how marvelous and majestic the animals were in their proper setting].

pouco sensível à luz, portanto eles teriam que levar os animais de cada episódio para uma clareira, caso o animal habitasse as florestas tropicais, ou então filmar em preto e branco, que era um filme mais sensível. Assim, Attenborough, junto com Jack Lester, curador de répteis de zoológico, Charles Lagus, cinegrafista, e Alf Woods, responsável pelas aves em um zoológico – e teria a função de cuidar dos animais enquanto eram capturados –, partiram para Serra Leoa com o intuito de filmar o primeiro episódio de *Zoo Quest*, em 1954, a primeira de muitas séries que realizou para a BBC. A princípio, o programa seria apresentado por Jack, mas ele adoeceu, o que exigiu que Attenborough assumisse as frentes das câmeras para nunca mais sair. (Attenborough, 2018, pp. 14-15).

Embora para o cinema Attenborough não tenha contribuído tanto para o desenvolvimento de uma narrativa fílmica, ele significa mais de meio século de representação da natureza selvagem no audiovisual. (Gouyon, 2019). Além do mais, ele é, ao mesmo tempo, vangloriado por alguns por apresentar com entusiasmo e respeito a diversidade da natureza e criticado por outros por não fazer uma mensagem mais explícita sobre a crise que enfrenta as várias espécies que exhibe em seus programas, devido à ação humana.

Em outras palavras, para alguns críticos e ambientalistas suas séries dão um retrato falso da natureza selvagem e não fazem o suficiente para mostrar que as áreas onde filma as espécies de animais e plantas estão cada vez mais reduzidas. Por outro lado, Attenborough não é considerado um sensacionalista pelos programas que realizou, ao contrário de muitos outros apresentadores que tentaram se espelhar de alguma forma em seu trabalho, como Jeff Corwin (1967-) e Steve Irwin (1962-2006) – que morreu ao mergulhar muito próximo de uma arraia enquanto filmava –, para citar apenas dois. Attenborough geralmente age ou como um narrador extradiegético (localizado fora da narrativa), ou como um apresentador “híbrido” que aparece como “nosso homem na natureza”, mas ao fazê-lo geralmente evita intervir “na natureza”. (Lindahl, 2006, p. 209).

As séries de sucesso dirigidas por David Attenborough são várias: *Life on Earth* (1979); *The Living Planet* (1984); *The Trials of Life* (1990); *The Private Life of Plants* (1995) e *Planet Earth* (2006), para citar algumas, todas elas produzidas pela BBC Studios. Recentemente ele fez pela Netflix, junto com o diretor/produtor Jonnie Hughes, o filme *David Attenborough: a Life on Our Planet* (2020), baseado em seu livro que escreveu também com Hughes, *A Life on Our Planet: My Witness Statement and a Vision for the Future* (2020), onde narra a carreira de Attenborough como apresentador e historiador natural, juntamente com o declínio da vida selvagem e o aumento das emissões de carbono durante o período de atividade.

Com Attenborough, o gênero sobre a natureza configurou-se mais uma vez como “uma saga de aventura masculina” que remonta aos primeiros filmes de expedição do século XX em sua “predileção pela ação e pelo exótico”. Ainda que poucas mulheres tenham se aventurado nesse gênero de programas, como a primatóloga Jane Goodall (1934-), a regra é sempre ser apresentado por homens brancos, estadunidenses ou europeus, que procuram “os animais (e, ocasionalmente, os povos indígenas das terras em que filmavam) como objetos do olhar da câmera em vez de presa de uma arma”. (Chris, 2006, p. 46). Seja quais foram suas fontes e influências, os filmes sobre natureza selvagem tornaram-se um fenômeno do século XX, como nos lembra Bousé (2000, p. xiii); e que Cynthia Chris resumiu bem todos esses anos:

Alguns procuraram evidências visuais para investigação científica, para educar um público interessado sobre o mundo natural ou para promover o incipiente movimento de conservação da vida selvagem. Outros buscaram evidências visuais de suas aventuras, poder e mortes por troféus; lucrar com o entretenimento do público; ou para legitimar as relações coloniais e as ideologias raciais prevalentes e exploradoras. (Chris, 2006, p. 43, tradução do autor)¹⁴⁸.

Esses marcos, ao se organizarem em uma trajetória histórica sobre a captura de imagens da vida selvagem em movimento, desde a primeira década do cinema, ainda quando era mudo, deixam indícios de que seus realizadores já o utilizavam tanto como veículo de entretenimento e divulgação científica como também com fins poéticos e também políticos. De acordo com Gregg Mitman, “posicionado na interseção entre arte, ciência e entretenimento, o filme de história natural transformaria as percepções e interações estadunidenses [eu diria, do mundo] com a vida selvagem ao longo do século XX [e início do século XXI]”. (Mitman, 1999, p. 6, tradução do autor)¹⁴⁹.

Três diretores dedicaram suas vidas para realizar filmes e séries que apresentavam como foco a natureza selvagem, representando-a de maneiras bem diferentes, sendo eles: Jacques-Yves Cousteau, que apresenta uma perspectiva de *entretenimento* em suas produções; Adrian Cowell, que contém uma orientação mais *política* em seus filmes; e Werner Herzog, que demonstra uma tendência mais *poética*, isto é, mais cinematográfica. É sobre eles e suas obras que abordaremos nos próximos capítulos.

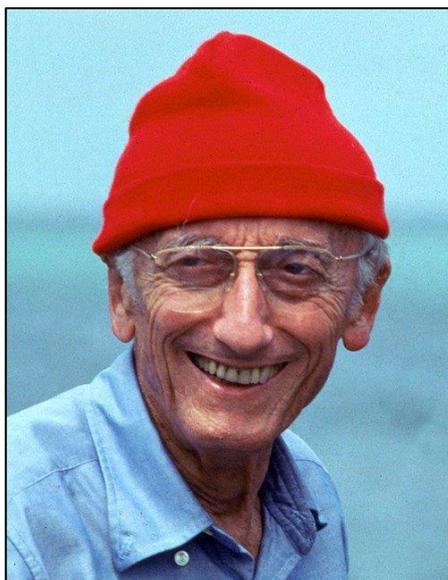
¹⁴⁸ No original: [Some sought visual evidence for scientific research, to educate an interested public about the natural world, or to promote the nascent wildlife conservation movement. Others sought visual evidence of their adventures, power, and trophy kills; to profit from entertaining audiences; or to legitimate prevailing and exploitive colonial relations and racial ideologies].

¹⁴⁹ No original: [Poised at the intersection of art, science, and entertainment, natural history film would transform American perceptions of and interactions with wildlife over the course of the twentieth century].

6. JACQUES-YVES COUSTEAU: “AS PESSOAS PROTEGEM O QUE AMAM”

Jacques-Yves Cousteau¹⁵⁰ (1910-1997), ou simplesmente Jacques Cousteau (Figura 39) nasceu na região de Bordeaux, na França, em Saint-André-de-Cubzac, uma pequena aldeia na província de Gironda, onde foi sepultado. Em 1930, ele ingressou na academia naval, onde viria a se tornar oficial de artilharia. Entretanto, devido a um acidente de carro, enquanto treinava para ser piloto, foi obrigado a desistir da carreira na aviação. Em 1936, quando mergulhava com óculos de proteção perto do porto de Toulon, ele teve uma revelação: ali haviam tantas belezas incríveis que o fizeram sonhar em descobrir sobre outras maravilhas que deveriam existir em outros mares. “Naquele mesmo breve momento, ele pôde ver dezenas de milhares de peixes nadando ao acaso no mar. Ele via cada cena como um cineasta, um fotógrafo”, relata seu filho Jean-Michel Cousteau, em *My Father, The Captain* (2010, p. 24, tradução do autor)¹⁵¹.

Figura 39 – Jacques-Yves Cousteau

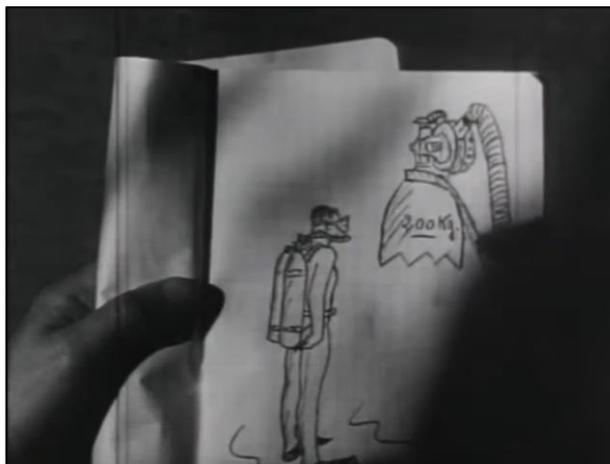


Fonte: IMDb.

Em dezembro de 1942, Jacques Cousteau, junto com o engenheiro Émile Gagnan, desenvolveu um aparelho para mergulho autônomo que constituía de dois tanques de ar presos às costas do mergulhador que substituíam o escafandro, que era grande e preso a um duto, o que limitava os movimentos do mergulhador. (Cousteau, 1957, p. 8-12). Eles deram o nome a esse novo aparelho de *aqualung* (Figura 40).

¹⁵⁰ Disponível em: <https://www.cousteau.org>. Acesso em: 2 set. 2023.

¹⁵¹ No original: [In that same brief moment, he could see dozens and dozens of fish swimming haphazardly in the sea. He saw each scene like a filmmaker, a photographer].

Figura 40 – *Aqualung*

Legenda: Desenvolvido pelo capitão Jacques Cousteau e o engenheiro Émile Gagnan, em 1942.

Fonte: Cousteau, *Those Incredible Diving Machines*, 1970.

O termo ‘*aqualung*’ logo caiu no uso comum e mais tarde o conjunto completo de equipamentos para mergulho passou a ser conhecido pela sigla SCUBA, ou Aparelho Respiratório Subaquático Autônomo. (Cousteau, 2010, p. 49). Essa invenção produziria mudanças radicais na percepção das profundezas dos oceanos, uma vez que permitia mergulhar por mais tempo e com mais liberdade com o intuito de explorar o mundo subaquático, que se tornaria, naquele instante, revelado aos humanos.

Depois da Segunda Guerra Mundial, Jacques Cousteau e seus amigos, o oficial da marinha Philippe Tailliez e o mergulhador Frédéric Dumas, ficaram conhecidos como os “Les Mousque-Mers” (ou “os três mosqueteiros do mar”) por realizarem experimentos de mergulho no mar e em laboratório. (Cousteau, 2010, p. 32). Em 1950, Cousteau adquiriu, com a ajuda financeira de vários amigos e da Marinha Francesa, o *Calypso* (Figura 41), um antigo caçamina que foi modificado para uma embarcação oceanográfica, dotada de instrumentos para mergulho e pesquisa científica. A ideia, segundo o próprio Cousteau, era “disponibilizar os equipamentos de mergulho aos oceanógrafos, ou aos biólogos e geólogos que quisessem utilizá-los para investigação subaquática”. (Cousteau, 1957, p. 11, tradução do autor)¹⁵². Toda a trajetória de Jacques Cousteau, desde o início aventureiro até o final, quando se torna um ambientalista radical, pode ser vista no excelente documentário *Becoming Cousteau* (2021), de Liz Garbus.

¹⁵² No original: [Je voulais aussi étendre notre Rayon d’action eh mettre nos scaphandres à la disposition des océanographes, ou des biologistes et des géologues qui voudraient l’utiliser pour la recherche sous-marine].

Figura 41 – Calypso, o navio que levou Cousteau e sua equipe pelo mundo



Fonte: Cousteau, 1957, p. 2.

Em seu livro de memórias, *The Human, the Orchid, and the Octopus*, escrito em colaboração com Susan Schiefelbein, Cousteau conta como fez o seu primeiro documentário. Em 1953, ele e seu amigo Frédéric Dumas haviam escrito o livro *O Mundo Silencioso*, que vendeu mais de cinco milhões de cópias em vinte e dois idiomas. A princípio Cousteau não pensava em fazer um filme sobre a obra, mas nutria o desejo de fazer um longa-metragem sobre as descobertas do mundo submarino que havia realizado com seus amigos e a tripulação do Calypso naqueles últimos anos. Simone Melchior (1919-1990), sua primeira esposa, era a responsável pela gestão do navio e adorava mergulhar, embora não gostasse de aparecer nas filmagens, como ficamos sabendo no documentário de Liz Garbus. Seu apelido entre amigos e familiares, como nos conta seu filho Jean-Michel, era La Bergère – a criadora de ovelhas –, já que era ela a guardiã do navio. Enquanto para o resto do mundo “meu pai era o aparente capitão”, era “La Bergère quem cuidava da tripulação”. (Cousteau, 2010, p. 93).

Em uma viagem de mais de 24.000 Km através do mar Mediterrâneo, do mar Vermelho e do oceano Índico, Cousteau deu início às filmagens do que pretendia ser seu primeiro longa. Em substituição no último instante do seu codiretor, que havia adoecido e não poderia partir, Cousteau recorreu a um jovem estudante de cinema, que se juntava à equipe do Calypso, o francês Louis Malle (1932-1995), que se tornaria um dos grandes cineastas da história do cinema francês. O diretor lembrou mais tarde que os quatro anos que passou com Cousteau tiveram uma enorme influência em sua vida. Segundo o próprio Malle: “Eu aprendi tudo sobre a técnica de fazer cinema. Tive que começar minha carreira como cinegrafista subaquático,

como técnico de som, como editor e, um pouco, como diretor – um diretor de peixes”. (Cousteau; Schiefelbein, 2007, p. 21, tradução do autor)¹⁵³.

O seu primeiro longa-metragem, o documentário *O Mundo Silencioso* (1956), de Jacques Cousteau e Louis Malle, ganhou um Oscar e a Palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes de 1956. Mas o filme de Cousteau e Malle não foi o primeiro documentário sobre os oceanos a receber um Oscar. Em 1953, *O Mar que nos Cerca*, de Irwin Allen, com produção da RKO, havia também recebido o prêmio. O filme é baseado no estudo pioneiro de Rachel L. Carson (1907-1964) sobre a vida oceânica e foi lançado com o mesmo nome, em 1951. Aliás, seria Carson que, um pouco mais tarde, iria casar de forma singular o drama e a ciência em seu brilhante livro *Primavera Silenciosa* (1962), onde denunciava o uso de pesticidas em lavouras lançadas no meio ambiente antes de saber as consequências de seu uso a longo prazo. Por muitos anos, a razão e a emoção foram consideradas incompatíveis, principalmente pelas classes elitistas da academia. A popularização da ciência era vista com desconfiança e o livro de Rachel Carson foi considerado “uma aliança profana entre ciência e narrativa, bem como pela sua ‘contaminação’ do conhecimento científico”. No entanto, foi justamente pela utilização dos elementos dramáticos que o fez se tornar um *best seller*, bem como uma peça eficaz de comunicação ambiental. (Bousé, 2000, p. 90). Dessa forma, a partir da segunda metade do século XX, Carson, e depois, Cousteau, estavam mudando o paradigma da comunicação em ciência, tornando-a ao alcance de todos.

Para Ted Turner, produtor de televisão e fundador das redes TNT, TBS e CNN, enquanto Rachel Carson é considerada a “mãe” do movimento ambientalista, Jacques Cousteau seria o “pai”. Diz Turner que “o capitão e a tripulação do Calypso nos fascinaram, informaram, entretiveram e nos educaram durante décadas”. (Cousteau, 2010, p. 3, tradução do autor)¹⁵⁴. Bill McKibben, no prefácio de um dos livros do cineasta, afirma que Cousteau dividiu sua carreira “entre duas tarefas, igualmente necessárias: fazer com que as pessoas se maravilhassem com a beleza dos oceanos, e depois apontar como os estávamos destruindo”. (Cousteau; Schiefelbein, 2007, p. 7, tradução do autor)¹⁵⁵.

Quando Cousteau e sua equipe embarcaram a bordo do navio Calypso para explorar o mundo, ninguém sabia ainda sobre os efeitos da poluição, sobre exploração de recursos e

¹⁵³ No original: [I learned everything about the technique of filmmaking. I had to start my career as an underwater cameraman, as a sound man, as an editor, and as a director, a little bit – a director of fish].

¹⁵⁴ No original: [Captain and the crew of the Calypso fascinated, informed, entertained, and educated us for decades].

¹⁵⁵ No original: [Cousteau divided his career, therefore, between two tasks, equally necessary: getting people to marvel at the beauty of the oceans, and then pointing out how we were destroying them].

desenvolvimento costeiro. Em 1973, entretanto, foi fundada a *The Cousteau Society*¹⁵⁶, que, segundo a própria sociedade, desde o princípio tem o objetivo de estabelecer “áreas protegidas para espécies ameaçadas, defendendo o mundo silencioso que não pode defender a si mesmo e educando crianças e adultos para que possam dar continuidade ao legado de Jacques Cousteau de proteger o nosso Planeta Água”.

Jacques Cousteau foi um dos principais protagonistas do movimento ambientalista de sua época, mas, como ele mesmo assumiu em vida – o que é mostrado no longa-metragem *A Odisseia* (2016), de Jérôme Salle, cinebiografia que apresenta diversas etapas da vida do oceanógrafo e documentarista francês –, em seus primeiros filmes não havia nenhuma preocupação ecológica; estava apenas interessado em produzir entretenimento, e a natureza selvagem não passava de um cenário para suas aventuras. Isso mudou com o tempo e principalmente com a contribuição de seu segundo filho, Philippe Cousteau (1940-1979), que se tornou fotógrafo e cineasta e colaborou com muitas de suas produções. Philippe, porém, de forma trágica, morreu precocemente, aos 38 anos, em um acidente aéreo. Seu trabalho e sua dedicação para as questões ambientais, contudo, influenciaram enormemente seu pai em seus últimos anos. Nesta pesquisa serão analisados os seguintes filmes de Jacques Cousteau: *O Mundo Silencioso* (1956), *Mundo Sem Sol* (1964) e 20 episódios da série *The Undersea World of Jacques Cousteau* (1968-1975), que contém, ao longo desse período, 36 documentários.

6.1 *O Mundo Silencioso* (86 min), 1956, Jacques Cousteau e Louis Malle

O primeiro longa-metragem de Jacques Cousteau, *O Mundo Silencioso* (Figura 42), que codirigiu com Louis Malle e foi patrocinado pela National Geographic Society, é mais sobre os exploradores submarinos do navio *Calypso* e como eles penetraram o mundo subaquático com o auxílio de uma invenção revolucionária do próprio Cousteau e o engenheiro Émile Gagnan, o *aqualung*. Logo no início do filme, vemos mergulhadores utilizando o equipamento para descer ao fundo do mar, com uma espécie de lanterna em forma de vela, para predizer o futuro: um mundo silencioso, o fundo do mar, está prestes a ser revelado.

¹⁵⁶ Disponível em: <https://www.cousteau.org>. Acesso em: 11 set. 2023.

Figura 42 – *Le Monde du Silence*

Legenda: Pôster do documentário de Jacques Cousteau, vencedor do Oscar de 1956, *Le Monde du Silence*.

Fonte: IMDb.

Cousteau nos conta o histórico interesse do ser humano em mergulhar com o intuito de tentar conhecer o fundo dos oceanos. Ele comenta que, no instante do filme, o mergulho livre já não era novidade, entretanto era limitado pela característica do escafandro, que precisava estar conectado com a superfície através de um duto. A partir da invenção do *aqualung*, os mergulhadores poderiam ser “verdadeiros astronautas nadando livres como peixes”.

Para fazer esse filme, eles percorreram mais de 20 mil quilômetros através das profundezas do mar Mediterrâneo, do mar Vermelho e do oceano Índico. Vemos a tripulação do Calypso fazendo tarefas diárias para manutenção do navio, preparando-se para os mergulhos e colhendo espécies no mar para posterior reconhecimento em laboratório. A primeira cena espetacular do fundo dos oceanos é a filmagem subaquática dos golfinhos e depois a com centenas deles pulando na superfície. A câmera cinematográfica, tão sonhada durante milênios – se pensarmos nas primeiras artes rupestres tentando sugerir o movimento dos animais –, apresentava o real com uma nitidez nunca antes vista e a cores. Ela revelava belezas e fenômenos extraordinários, como recifes de corais, a variedade de espécies marinhas e o nado dos golfinhos e baleias em seu habitat natural.

Talvez se Cousteau e sua equipe ficassem apenas por nos revelar a vida subaquática desconhecida e seus movimentos, o filme seria mais admirável. Entretanto, há algo de absurdo

nele que até Cousteau se envergonhou mais tarde, como ficamos sabendo através de uma entrevista que concedeu para a televisão no final da década 1970, e é mostrado no documentário *Becoming Cousteau*:

Em 1954, eu filmei um longa-metragem chamado *O Mundo Silencioso*, onde havia uma sequência em que vimos tubarões alimentando-se dramaticamente de uma cria de baleia ferida. Os nossos homens ficaram tão furiosos que os trouxeram a bordo do navio e começaram a bater-lhes na cabeça e a matá-los. Foi uma verdadeira matança daqueles tubarões, uma espécie de vingança milenar dos marinheiros, que odiaram tubarões durante gerações. Recentemente, voltei a ver aquele filme, porque pediram-me para exibi-lo novamente em Paris. E eu... eu não... não pude concordar com isso. Não posso voltar a exibi-lo porque todos nós mudamos. A mentalidade mudou e agora não podemos lidar com um tubarão da mesma forma. (Jacques Cousteau em Garbus, *Becoming Cousteau*, 2021).

Neste mesmo documentário, Bruno Capello, que foi tripulante do Calypso, declara que “o mundo todo estava a ser descoberto e não fazíamos ideia de que estávamos a destruí-lo. Explodíamos dinamite para contar os peixes na superfície, para ver quantos peixes viviam ali. Naquela época não sabíamos o que fazíamos”. (Garbus, *Becoming Cousteau*, 2021).

Capelo e Cousteau falam de duas sequências do filme nesses depoimentos. Em uma delas, a tripulação do Calypso usa dinamite em um recife de corais com o intuito de realizar um censo de todas as variedades de espécies daquele ambiente. A narração informa (erroneamente) que apenas os biólogos marinhos podem usar dinamites para efeito de estudo científico e que esse método é considerado ilegal, um “ato de vandalismo”, feito para a pesca comercial. O narrador em *off* conclui: “Para cada dez peixes mortos, apenas um deles flutua para a superfície, o resto afunda como bexigas de ar feridas e somente os mergulhadores podem coletar todos eles”. (Cousteau; Malle, 1956).

Na outra sequência, baleias parecem estar “desfrutando de um passeio preguiçoso no quente oceano Índico”, mas, de repente, um bebê baleia é ferido pela hélice do Calypso. Em lamento pela situação da pequena baleia, que sangra muito e se afasta do rebanho, a tripulação do navio resolve lançar um arpão “para finalizar matar a baleia para dar um fim misericordioso ao seu sofrimento”. Eles verificam, então, que o sangue havia atraído em torno de 30 tubarões, que começam a dilacerar o cadáver. Ironicamente, revoltados com a fúria dos tubarões, que apenas se alimentavam da baleia, morta pelos próprios homens, os tripulantes matam alguns deles. Cousteau narra: “Para os nossos mergulhadores, os tubarões são inimigos mortais. Todo marinheiro odeia os tubarões, depois do que vimos, os mergulhadores não podem ser contidos. Eles agarram os ganchos de tudo o que podem para vingar a baleia”. (Cousteau; Malle, 1956).

Em outra cena dantesca, a tripulação do Calypso desce em uma ilha e experimenta montar em tartarugas terrestres gigantes para fazer “passeios divertidos”, segundo o narrador. Em outro instante, eles sentam nos cascos dos répteis para fazer suas refeições.

As espécies subaquáticas eram tão desconhecidas e tão diferentes de tudo que, em um determinado momento, Cousteau as chama de “formas de pesadelo”, tendo como som de fundo uma música de filme de terror. Apesar desses instantes, a maioria das cenas no fundo do mar são mostradas sem um narrador e com músicas serenas e, às vezes, até engraçadas, quando a espécie é muito curiosa. O filme foi um sucesso de público e agradou inclusive André Bazin e Picasso. O último ficamos sabendo através de um diálogo entre os diretores, que aparece em *Becoming Cousteau*. Segundo Malle, Picasso “ficou maravilhado. Porque para ele, foi uma descoberta das cores do fundo do mar. A revelação de um mundo que era secreto e desconhecido para todos os homens até então”. (Garbus, *Becoming Cousteau*, 2021). Já Bazin escreveu:

Pois, afinal, as belezas do filme são antes de tudo as da natureza e criticá-lo seria o mesmo, portanto, que criticar Deus. (...) Não penso, contudo, que o interesse fascinante desses documentários proceda apenas do caráter inédito de sua descoberta e da riqueza das formas e cores. A surpresa e o pitoresco são, com certeza, a matéria de nosso prazer, mas a beleza das imagens advém de um magnetismo bem mais poderoso, que polariza toda a nossa consciência: pois são a realização de toda uma mitologia da água, cuja realização material por esses super-homens subaquáticos desperta em nós secretas, profundas e imemoriais conviências. (Bazin, 2018, p. 60).

Além da Palma de Ouro em Cannes, *O Mundo Silencioso* ganhou um Oscar na categoria documentário, ainda que muitos o considerassem um filme de aventura, como o próprio Cousteau: “Fico furioso quando chamam os meus filmes de ‘documentário’. Isso significa uma palestra de um tipo que sabe mais do que nós. Os nossos filmes não são documentários. São verdadeiros filmes de aventura”. (Jacques Cousteau em Garbus, *Becoming Cousteau*, 2021).

Cousteau tornou-se uma celebridade ainda no início da década de 1960 (Figura 43). O filme posterior, *Mundo Sem Sol* (1964), rendeu-lhe o segundo Oscar, também na categoria documentário. A credibilidade que ganhava com os prêmios, além de sua ambição em atingir objetivos cada vez maiores, o fez conseguir o investimento necessário para fazer sua maior série, *The Undersea World of Jacques Cousteau*, que foi ao ar de 1968 a 1975, pela rede de televisão estadunidense American Broadcasting Company (ABC).

Figura 43 – Cousteau recebendo a Medalha de Ouro



Legenda: Em 1961, John F. Kennedy concedeu a Jacques Cousteau a Medalha de Ouro da National Geographic Society.
Foto: Abbie Rowe.
Fonte: JFK Library.

6.2 *Mundo Sem Sol* (93 min), 1964, Jacques Cousteau

Mundo Sem Sol (Figura 44) possui poucas cenas realmente em uma natureza selvagem. No princípio, Jacques Cousteau via a paisagem selvagem dos oceanos apenas como pano de fundo para suas aventuras, e esse filme talvez seja o melhor exemplo disso. Em 1963, a equipe de Cousteau passou por uma vivência única. Oito oceanautas tiveram a experiência de viver, durante um mês, em uma espécie de aldeia subaquática, a Conshelf II, especialmente projetada por uma equipe de exploradores marítimos, que ficava a cerca de dez metros de profundidade. Eram abastecidos de ar e eletricidade por um primeiro navio, o Rosaldo, e monitorados de perto por um segundo, o famoso Calypso.

Figura 44 – *Mundo Sem Sol*

Legenda: Um pôster do documentário de Jacques Cousteau, vencedor do Oscar de 1964, *Mundo Sem Sol*.

Fonte: IMDb.

Dessa forma, não considero que esse filme seja de fato um documentário sobre a natureza selvagem, mas sim sobre as atividades de uma equipe de exploradores subaquáticos que almejavam que um dia o fundo do mar também fosse colonizado pelos seres humanos. Acompanhamos a rotina dos argonautas na estação submarina. Eles cortam cabelo, fumam, limpam a estação, jogam xadrez, preparam comida e, no último momento, mergulham para capturar imagens admiráveis e espécies marinhas que irão para o aquário de Mônaco.

Como no primeiro longa, o clímax do filme é quando o fundo do mar nos é revelado, com várias formas de vida até então desconhecidas. Cousteau narra que eles entraram em uma “zona de vida onde tudo está para ser descoberto”. Após a produção de *Mundo Sem Sol*, o diretor comentou que “muitos filmes subaquáticos eram baseados no ‘perigo das profundezas’ e que isso representava um desserviço ao oceano. Ele pergunta: ‘Por que eles não podem contar uma história em termos de beleza e não de terror?’”. (Cousteau *apud* Starosielski, 2013, p. 188). Nicole Starosielski comenta que o filme pode ser considerado um escapismo, direcionado às mulheres e crianças da época. Segundo a autora, não é revelado que as filmagens foram realizadas no mar Vermelho e que, um pouco antes, havia acontecido ali um conflito entre Egito e Israel. Cousteau justifica a não revelação do local submerso porque se “você for específico, a poesia desaparece”. (Cousteau *apud* Starosielski, 2013, p. 190).

O projeto das estações subaquáticas (foram realizadas três, as Conshelf I, II & III) obteve financiamento da indústria petroquímica, que almejava descobrir se enviar seres humanos para

trabalhar no fundo dos oceanos era viável – é mostrado no longa-metragem *A Odisseia* (2016), de Jérôme Salle, Cousteau conversando com um empresário do ramo do petróleo –; o que explica, no filme, assistirmos a equipe de Cousteau ser submetida a exames médicos contínuos.

Na página *The Cousteau Society* está o seguinte:

ConShelf provou que os seres humanos podem viver no fundo do mar durante longos períodos de tempo, mas que, embora tenham capacidades físicas e psicológicas, os humanos não foram feitos para existir num mundo sem sol. No entanto, estas experiências deram origem ao treino que os astronautas recebem hoje antes de partirem para um mundo de milhares de milhões de sóis: o Espaço. Também aqui Cousteau foi um precursor. (*The Cousteau Society*)¹⁵⁷.

No documentário *Becoming Cousteau*, ficamos sabendo que a equipe de Cousteau é diretamente responsável pela grande riqueza de Abu Dhabi, por ter encontrado petróleo no Golfo Pérsico. Cousteau conta que foi “ingênuo”, mas que ele não tinha nenhum centavo na época. E assume que o dinheiro derivado da indústria petroquímica permitiu que eles comprassem um radar e um sonar para equipar o Calypso, além de financiar as produções que se seguiram. (Jacques Cousteau em: Garbus, *Becoming Cousteau*, 2021).

O naturalista francês Yves Paccalet (1945-), colaborador do comandante Cousteau de 1972 a 1990, no mesmo documentário, dá o seguinte depoimento:

Quando comecei a trabalhar com o Cousteau, em 1972... ele já tinha percebido que a ideia de colonizar o mar, usando escavadoras para fazer “cidades subaquáticas” ... era algo que não deveria ser feito. Ele não se arrependia de suas ações. Era a sua maneira de seguir em frente. Mas ele sabia muito bem que a moralidade do público havia evoluído. (Garbus, *Becoming Cousteau*, 2021).

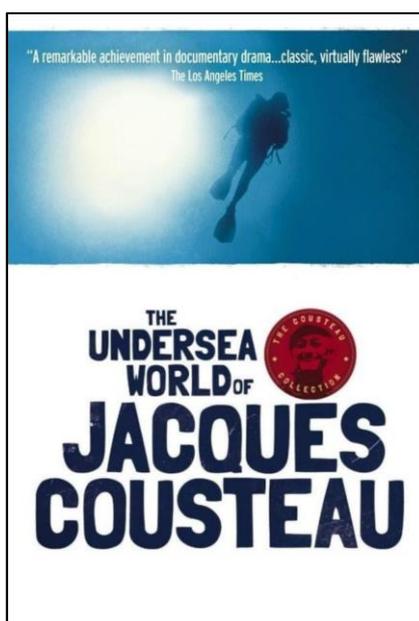
Durante as filmagens de seu próximo trabalho, a série *The Undersea World of Jacques Cousteau*, o cineasta percebeu que, além do meio terrestre e da atmosfera, estávamos também destruindo os oceanos, o que o fez desistir da ideia da ocupação permanente do fundo do mar. Gregg Mitman afirma que foi o movimento ambientalista, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, que provocou uma demanda crescente por conhecimento e observação de vida selvagem e do mundo natural. (Mitman, 1999, p. 205). Cousteau estava prestes a mudar o discurso e a maneira de fazer os seus filmes, mas demoraria um pouco mais.

¹⁵⁷ Disponível em: <https://www.cousteau.org/legacy/technology/conshelf/>. Acesso em: 15 set. 2023.

6.3 *The Undersea World of Jacques Cousteau (1968-1976)*

Em 1966, Jacques Cousteau havia realizado um documentário encomendado pela rede de TV estadunidense ABC, *Conshelf Adventure*. O programa apresentava o projeto inovador da Conshelf III, um habitat subaquático experimental baseado a mais de 100 metros de profundidade no mar Mediterrâneo. Durante três semanas, seis mergulhadores viveram na “ilha” subaquática, em um experimento semelhante ao vivido pela equipe da Conshelf II. O programa obteve um sucesso enorme e, por causa disso, foi encomendada a série *The Undersea World of Jacques Cousteau* (Figura 45), que foi ao ar entre 1968 e 1976, contendo 35 documentários, de em média 50 minutos cada um.

Figura 45 – Publicidade da série
*The Undersea World of Jacques
Cousteau*



Fonte: IMDb.

A princípio a série foi exibida na TV estadunidense, mas depois foi divulgada em VHS e, mais tarde, em DVD. Neste trabalho faço uma breve análise de 20 desses documentários para mostrar a evolução do discurso de Cousteau e sua equipe em relação à natureza selvagem. Decidi por manter o título em inglês, uma vez que foi a versão que obtive acesso.

The Undersea World of Jacques Cousteau, portanto, é uma série de documentários sobre a vida marinha subaquática apresentada pelo cineasta e explorador francês Jacques Cousteau. A narração em inglês foi de Rod Serling (edição ABC). Em cada episódio havia uma direção

diferente, sendo que quem mais dirigiu-os foi Philippe Cousteau, assinando a direção de 12 filmes ao todo.

Durante uma década ininterrupta, milhões de telespectadores ficaram fascinados com as novas maravilhas aquáticas filmadas pela tripulação do navio Calypso, sob o comando do capitão Cousteau. Foi uma estratégia pensada pelo comandante, como é revelado no filme *Becoming Cousteau*:

Abandonei ou quase abandonei filmes de longa-metragem [para cinema], a produção de longas metragens para a TV, por um bom motivo apenas. Embora seja um sacrifício estético, é uma forma de alcançar pela única mídia de massa real que existe [na época do depoimento, que não ficamos sabendo quando foi dado, não havia ainda a internet], milhões de pessoas rapidamente. (Jacques Cousteau em Garbus, *Becoming Cousteau*, 2021).

Em todos os episódios vemos as expedições – nem tão científicas assim – da tripulação do Calypso. Eles percorrem os oceanos e rios, explorando várias regiões do mundo subaquático, e tentam desvendar seus segredos e filmá-los a cores. Dos tubarões do mar Vermelho aos pinguins da Antártida, dos recifes de coral multicoloridos aos perigosos hipopótamos da África, dos golfinhos que colaboram com a pesca humana às baleias cantoras, em cada episódio ficamos sabendo um pouco mais sobre a fauna marinha e também dos rios e dos ares.

No primeiro episódio da série, *Sharks* (1968), o capitão Cousteau e a tripulação de seu navio, o Calypso, visitam o mar Vermelho, o oceano Índico e o golfo de Aden para estudar o comportamento dos tubarões e testar métodos de proteção de vítimas de naufrágios e acidentes aéreos contra ataques de tubarões. Nos primeiros minutos, a narração de Jacques Cousteau informa o percurso (Figura 46) que pretendem fazer e qual o objetivo da série:

A tripulação do Calypso e eu realizaremos uma série de viagens de exploração e descoberta em todos os mares do mundo, que se esforçarão para salvar criaturas magníficas ameaçadas de extinção. Estudaremos o comportamento de todas as formas de vida no céu e no mar. Tentaremos traçar a história dos oceanos em rochas fósseis que datam de milhões de anos. A partir de gaiolas de plástico e vidro filmaremos a vida ora serena ora selvagem e sempre bela. Cada vez que mergulhamos, cada vez que entramos no mar aprendemos algo novo. Nunca tivemos melhores equipamentos para observar, aprender e colocar nossas descobertas em uso científico. Ao longo dos anos, as nossas buscas levar-nos-ão a enfrentar os perigos e a revelar os esplendores do mar. (Cousteau, *Sharks*, 1968).

Figura 46 – Percurso feito pelo Calypso



Legenda: Cousteau, *Sharks* (1968).

Ao longo do filme, sempre que aparecem os tubarões, a música se torna sinistra, tensa e dramática. O responsável pela composição e condução foi Walter Scharf (1910-2003). O diretor musical da série de Cousteau foi Jack Tillar (1930-). É possível sugerir que John Williams (1932-) tenha se inspirado neste episódio de Cousteau para compor sua famosa trilha sonora para o filme *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg (1946-), embora não haja nenhuma referência ou entrevista em que o compositor declare isso. Em determinados momentos da trilha da série, há inclusive a repetição de notas, como na música de Williams. Faço uma análise mais profunda sobre o tema musical de *Tubarão* em *O Som e a Trilha Sonora de Tubarão (1975), de Steven Spielberg*, artigo escrito para o livro *Cinema, Som e Música: estilos e arranjos audiovisuais* (2023), organizado pelos professores Leonardo Vidigal e Gilberto Manea.

Neste episódio ainda vemos os mergulhadores do Calypso utilizando o *aqualung* (Figura 47), equipamento que realmente abriu o mundo das profundezas do mar para a humanidade. Em outro instante, um mergulhador nada com um tubarão-baleia (Figura 48), que, segundo a narração, apesar de ser o maior tubarão do mar, só se alimenta de plâncton e é inofensivo.

Figura 47 - Mergulhadores



Legenda: Mergulhadores utilizando o *aqualung*, equipamento inventado por Jacques Cousteau e Émile Gagnan.

Fonte: Cousteau, *Sharks* (1968)

Figura 48 – Mergulhador nada com tubarão-baleia



Fonte: Cousteau, *Sharks* (1968).

No segundo episódio, *Savage World of the Coral Jungle* (1968), eles viajam até recifes de coral do oceano Índico, uma área repleta de vida marinha, e onde relações complexas (Figura 49) entre diferentes espécies se desenrolam diariamente. Cousteau e sua equipe fazem alguns experimentos com a garoupa para entreter o público (Figura 50).

Figura 49 – Peixe-palhaço e anêmona



Legenda: A simbiose entre o peixe-palhaço e a anêmona é filmada pela primeira vez. Enquanto o peixe recolhe alimentos suspensos e traz de volta para a anêmona, esta o protege de predadores.

Fonte: Cousteau, *Savage World of the Coral Jungle* (1968).

Figura 50 – Garoupa



Legenda: Experimento: colocaram um espelho no território de uma garoupa e perceberam que ela entende sua própria imagem como um intruso e avança contra um suposto invasor de sua área.

Fonte: Cousteau, *Savage World of the Coral Jungle* (1968).

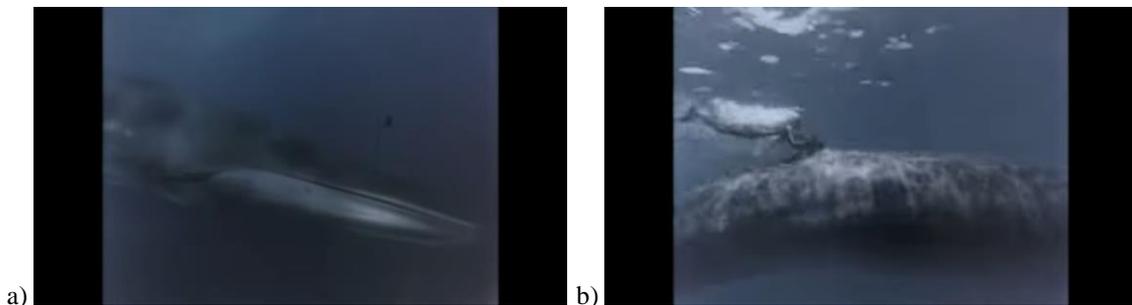
A trilha sonora da série é muito bem trabalhada e modificada de acordo com a forma que a espécie possui. Neste episódio, Cousteau e sua equipe também gravam sons do oceano e, contrariando o seu primeiro filme, revelam que o fundo do mar é cheio de sons, de múltiplas variedades. Além disso, através da macrofotografia apresentam várias estruturas minúsculas dos animais para os telespectadores e mostram o quanto são repletos de curiosidades.

No terceiro episódio, *Search in the Deep* (1968), o Calypso visita a ilha Europa, no canal de Moçambique, entre África e Madagascar, onde é o principal local de reprodução da misteriosa tartaruga-marinha. As câmeras da equipe acompanham os rituais de acasalamento das tartarugas, a árdua jornada das fêmeas até a praia para depositar seus ovos e a luta pela sobrevivência dos filhotes recém-nascidos. Tanto a montagem quanto a narração de Cousteau são uma combinação poética sobre esse fenômeno. Em determinado momento, Cousteau

declara: “A morte é um instrumento do equilíbrio da natureza. Só o homem é capaz de matar sem necessidade. Mas o homem também se sente compelido a estender a mão e tentar salvar a vida sempre que esta for ameaçada”. Em certo momento, é mostrado os tripulantes do Calypso interferindo na predação de filhotes de tartaruga por fragatas, sem considerar que as fragatas também fazem parte da natureza e precisam se alimentar. Eles recolhem os filhotes e os soltam em alto-mar. Ironicamente, ao final do episódio Cousteau narra em *off* que essa jornada das tartarugas deu a eles um grande respeito pela natureza.

No quarto episódio, *Whales* (1968), os mergulhadores do Calypso estudam baleias-comuns (Figura 51a-b), cachalotes e orcas, monitorizando os seus hábitos migratórios através da colocação de pequenas marcas na sua pele. A certa altura, o narrador diz: “o cachorro caça com o nariz, o homem com os olhos, a orca usa o som. A habilidade desenvolveu-se porque [a baleia] vive num mundo de visibilidade limitada, onde o cheiro não se espalha, mas onde os sons viajam grandes distâncias”. (Cousteau, *Whales*, 1968). É algo extraordinário o nado da baleia. Pela primeira vez o ser humano assiste uma pessoa mergulhando em alto mar com o maior mamífero da terra.

Figura 51 – Baleias-comuns



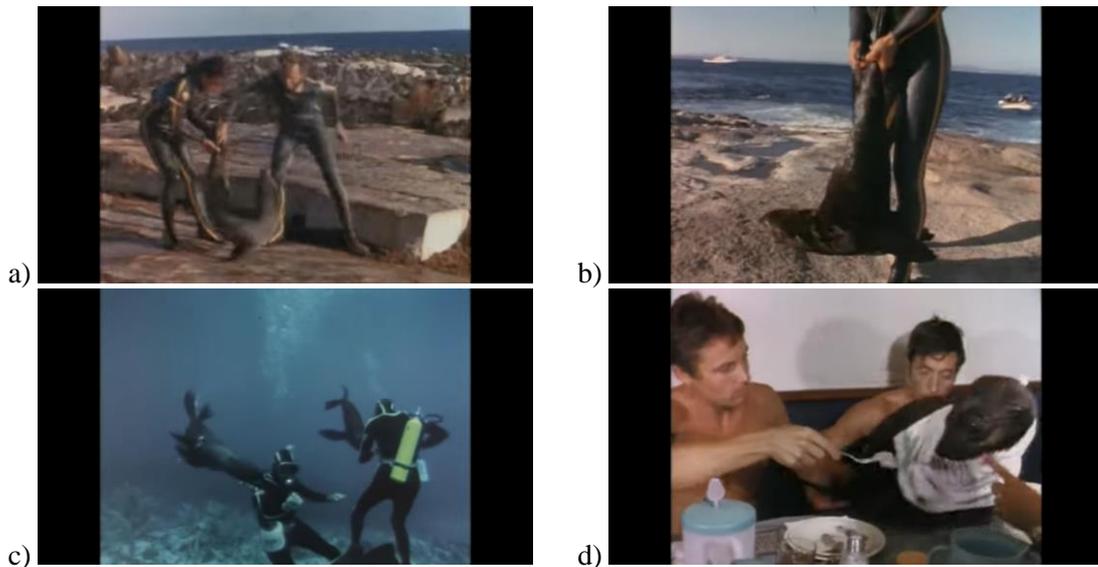
Legenda: A narração de Cousteau informa: “Este é um momento histórico; pela primeira vez a baleia-comum é vista e filmada debaixo d’água em mar aberto”.

Fonte: Cousteau, *Whales* (1968).

No quinto episódio, *The Unexpected Voyage of Pepito and Cristobal* (1969), a tripulação do Calypso, sob a ordem de Cousteau, captura um par de focas selvagens (Figura 52a-b) no Cabo da Boa Esperança, na África do Sul. O objetivo de Cousteau era observar “o possível desenvolvimento natural de afeto e lealdade entre um homem e um mamífero marinho selvagem”, que eles denominaram Pepito e Cristobal. No entanto, as focas apenas recebem os comandos dos mergulhadores a troco de um petisco que fica em suas cinturas o tempo todo. Além de mergulhar com seus adestradores (Figura 52c), as focas participam de um banquete de peixes com a tripulação do navio com o intuito de causar o riso no telespectador, já que derrubam, atrapalhadamente, tudo que encontram pela frente (Figura 52d). Ao final do episódio,

ficamos sabendo que Pepito e Cristobal foram para algum viveiro. O objetivo da captura, enfim, era apenas para entreter o público em apenas um episódio da série. No filme *A Odisseia* (2016), de Jérôme Salle, esse episódio é mostrado através do olhar de descontentamento de Philippe Cousteau, que desaprova a atitude do pai ao mandar a tripulação do Calypso capturar as duas focas selvagens. Por causa desse evento, Philippe abandona a expedição. Realmente, aqui não vemos o nome de Philippe nos créditos.

Figura 52 – Focas selvagens



Legenda: a, b) A tripulação do Calypso captura duas focas selvagens, Pepito e Cristobal, a mando de Jacques Cousteau, para se integrar à população do navio.

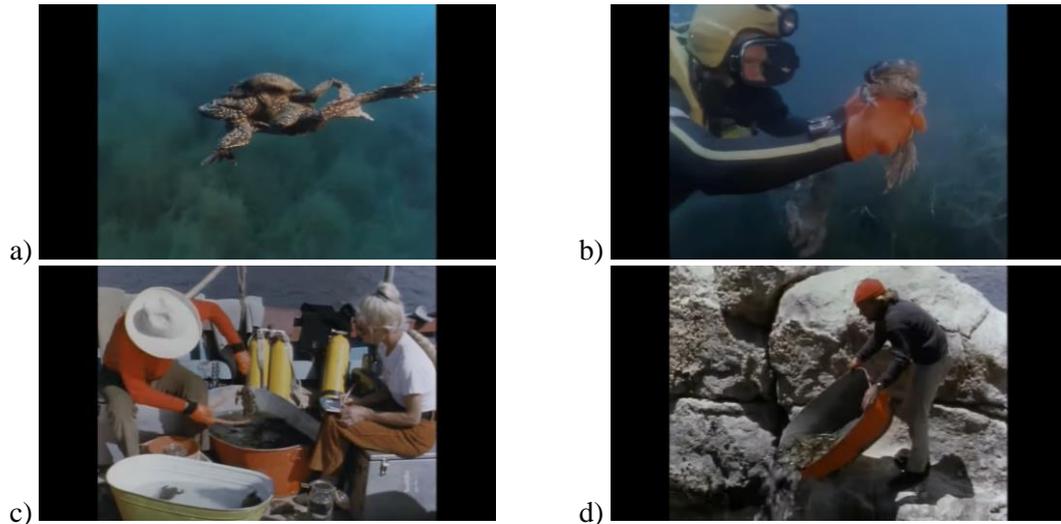
c) Eles nadam com as focas a troco de petiscos.

d) A tripulação dá um banquete às focas ao final do episódio.

Fonte: Cousteau, *The Unexpected Voyage of Pepito and Cristobal* (1969).

No sétimo episódio, *The Legend of Lake Titicaca* (1969), os mergulhadores viajam para o interior do Lago Titicaca, na fronteira entre o Peru e a Bolívia, testando pela primeira vez técnicas experimentais de mergulho em grandes altitudes. Nas profundezas do lago eles descobrem uma espécie única de sapo, o *Telmatobius culeus*, cujos pulmões se atrofiaram como os peixes e podem até morrer fora d'água. Em um momento único da série, vemos a equipe do Calypso fazendo pesquisa “séria” (Figura 53a-d), ao seguir o método científico de capturar os animais, colher algumas informações sobre eles, como tamanho e peso, e depois soltá-los.

Figura 53 – Mergulhadores estudando um sapo



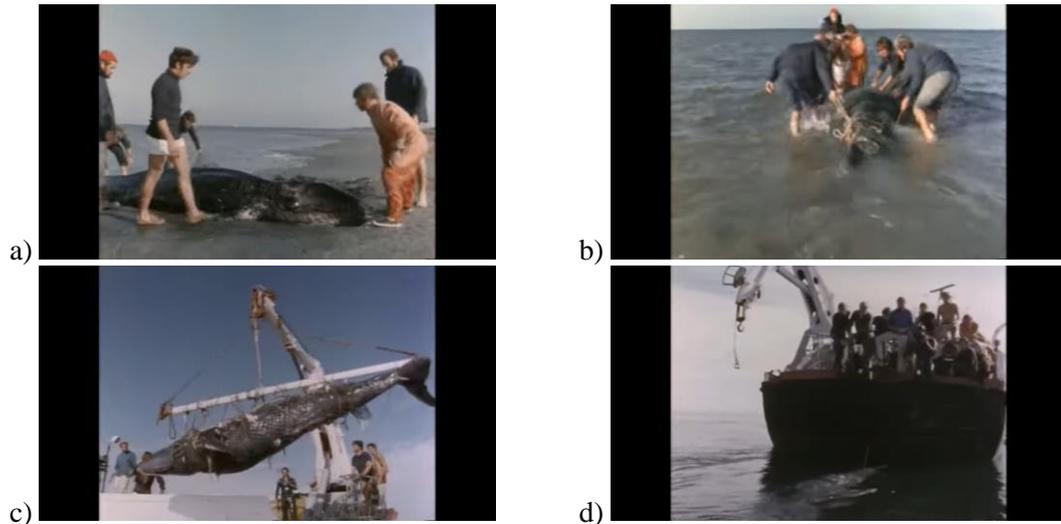
Legenda: Em raro momento da série é representado como de fato se faz pesquisa biológica: a equipe de Cousteau captura vários indivíduos da espécie de sapo, colhem algumas informações científicas e devolve os animais ao lago.

Fonte: Cousteau, *The Legend of Lake Titicaca* (1969).

No oitavo episódio, *The Desert Whales* (1969), a tripulação do *Calypso* estuda a pouco conhecida baleia cinzenta da Califórnia. Enquanto essa espécie, outrora ameaçada de extinção, embarca na sua migração reprodutiva anual de 8.000 quilômetros, a equipe observa as relações íntimas entre essas criaturas, incluindo o acasalamento e a alimentação de um filhote. Ficamos sabendo, através da narração em *off*, que a ganância míope levou a cenas de massacre comercial descontrolado que começaram em 1857. Em 1937, restavam apenas algumas dezenas de baleias até que a espécie passou a ficar sob proteção. Os baleeiros poderiam voltar a caçá-las, desde que a espécie recuperasse sua população, mas desta vez de forma altamente limitada. Não ficamos sabendo se a população se recuperou de forma satisfatória.

Em um determinado momento, a tripulação do *Calypso* encontra um filhote de baleia encalhado, com mais de uma tonelada (Figura 54a-d). Há início então de uma tentativa de resgate com a ajuda de oito homens e uma rede de suporte. O objetivo de manobrar o filhote até a água é alcançado, mas estranhamente eles o mantêm preso em uma rede, com a esperança de que sua mãe viesse buscá-lo. Na manhã seguinte, todo o esforço para tirá-lo da areia foi em vão e o filhote morre. Mesmo sabendo que o filhote estava fraco, fazemos a pergunta óbvia se não teria sido melhor deixá-lo ir embora. Ficamos sem entender o porquê de o terem mantido preso numa rede ao lado do navio.

Figura 54 – Resgate do filhote de baleia



Legenda: A equipe do Calypso, em um primeiro momento, consegue salvar um filhote de baleia cinzenta com mais de uma tonelada, ao levá-lo até a água. Entretanto, inesperadamente eles resolvem por manter o bebê em uma rede, depois de fazer vários exames, com o intuito de que sua mãe voltasse para busca-lo, mas ela não volta e ele morre na manhã seguinte.

Fonte: Cousteau, *The Desert Whales* (1969).

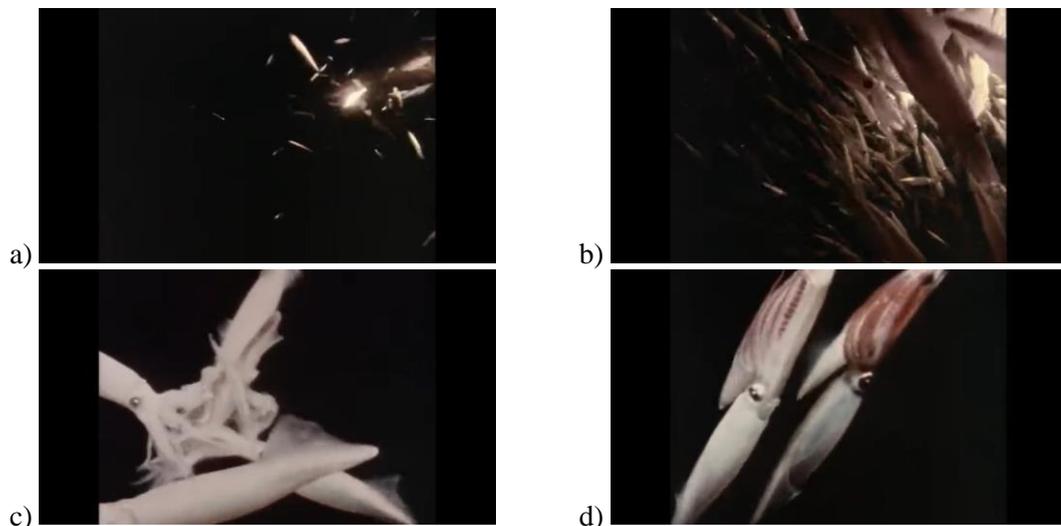
No nono episódio, *The Night of the Squid* (1970), o Calypso ancora nas águas do sul da Califórnia para observar um espetáculo dos oceanos, o selvagem e comovente ritual de desova das lulas-flechas do Pacífico. Desde a dança exótica do acasalamento até a batalha microscópica pela sobrevivência dos filhotes recém-nascidos, todo o ciclo é capturado em filme pela tripulação. Assistimos toda a preparação para o registro desse acontecimento. No navio, Cousteau realiza uma conferência com líderes de tripulação para delinear seu plano de filmagem de 24 horas por dia e monitoramento televisivo das atividades de desova. Eles preparam câmeras e equipamentos de mergulhos visando uma oportunidade única de obter um raro documento cinematográfico para o estudo de biólogos marinhos preocupados com a redução dos estoques de lulas no oceano. Segundo a narração, eles irão filmar um quilômetro e meio de filme e consumirão 36 tanques de ar comprimido para testemunhar esse espetáculo da natureza. Quando é chegada a hora de entrar no mar, Cousteau dá o sinal para iniciar as filmagens antes que a noite acabe. Nos é informado que oito mergulhadores passarão um total de 16 horas no turbilhão do acasalamento. Ao início da filmagem, ficamos sabendo de informações científicas através da narração em *off*, por exemplo, que normalmente as lulas se movem e manobram usando nadadeiras localizadas nas laterais de seus corpos fusiformes, que seu potencial de propulsão instantânea a jato é usado principalmente para perseguir alimentos ou escapar de inimigos. Os machos, entretanto, também usam a ação do jato no processo de acasalamento para competir ferozmente pelos ovos maduros das fêmeas. O acasalamento é

inteiramente poligâmico. Aqui lembrei Bazin, quando a imagem extraordinária é interrompida por uma narração desanimada. Como em outros episódios, em determinado instante há um cientista explicando alguns fatos curiosos sobre as lulas, seu ciclo biológico e partes do animal. Quase no final, Cousteau narra de forma poética, com imagens das lulas nadando:

A essência do drama trágico clássico é que o público conhece desde o início o resultado inevitável da peça: o destino irreversível do protagonista. Como testemunhas da queda de outro ser humano do auge da sua vida, os espectadores são atingidos pelo medo e pela pena. Por um instante vicário, eles estão terrivelmente conscientes de seu próprio destino final e assim é na natureza. A tragédia das flechas do mar [como as lulas também são chamadas] serve para nos lembrar o quão passageiro é o nosso momento de vida. (Cousteau, *The Night of the Squid*, 1970).

O clímax do episódio é quando cessa a narração e apenas visualizamos a beleza das lulas dançando (Figura 55a-d), através do escuro do oceano em busca de parceiros, apenas iluminadas pela luz artificial dos mergulhadores, ao som de música, como se fosse um ballet.

Figura 55 – Lulas-flecha



Legenda: Os mergulhadores do Calypso filmam durante horas a dança noturna de acasalamento da lula-flecha, um verdadeiro espetáculo da natureza.

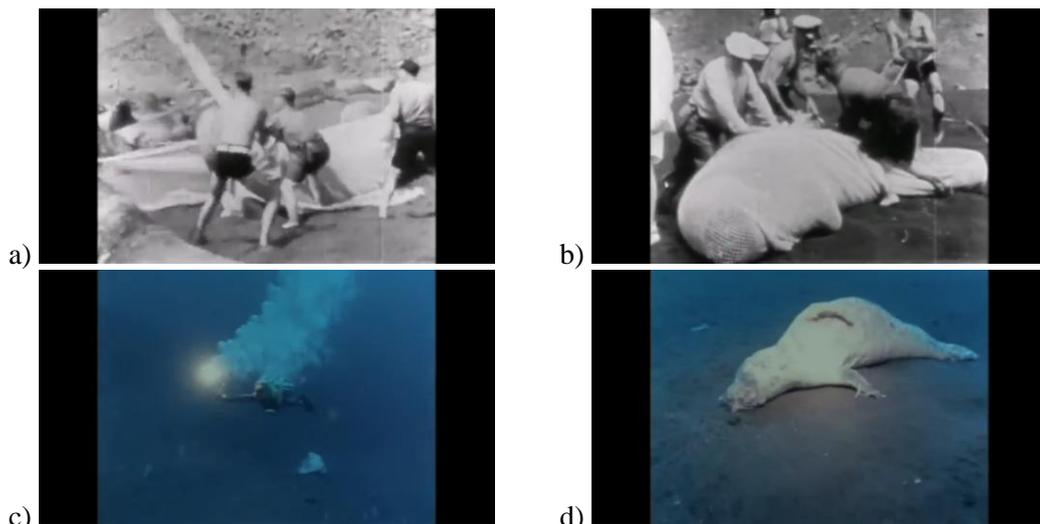
Fonte: Cousteau, *The Night of the Squid* (1970).

No décimo episódio, *Return of the Sea Elephant* (1970), Cousteau e sua equipe estudam a vida do elefante-marinho, um enorme mamífero marinho que retorna todos os anos à pequena Ilha de Guadalupe, no México, para combates rituais, acasalamento e reprodução. Ficamos sabendo que os elefantes marinhos também são poligâmicos e que os filhotes morrem por fome, esmagamento, asfixia e doença. Ao ver uma fêmea ensinando um filhote a nadar pela primeira vez, Cousteau comenta que não pode deixar de acreditar que existe um vínculo entre uma vaca

e aquela mãe neste momento crucial. Embora sejam grandes e sem jeito fora d'água, são excelentes nadadores e seu enorme tamanho não é um problema, pois ficam praticamente sem peso quando submersos e muito à vontade no mar. Em uma tentativa de um mergulhador do Calypso de obter fotografia subaquática em close-up, um elefante-marinho destrói o equipamento por se sentir ameaçado, mas sem causar nenhum ferimento ao fotógrafo. Nesse momento, Cousteau narra com imagens do mergulhador recolhendo o equipamento quebrado no fundo do mar: “No mar o homem sente-se à mercê de um ambiente estranho que os nossos mergulhadores aprenderam ao longo de anos de experiência que, a menos que inadvertidamente ameacem a vida, estão seguros e protegidos mesmo dos animais mais poderosos do mundo subaquático”. (Cousteau, *Return of the Sea Elephant*, 1970).

Através de imagens de filmagens antigas em preto e branco, do início do século XX, a narração em *off* nos conta que 50 anos de abate por caçadores de focas e baleeiros que procuravam encher os seus barris de petróleo reduziram as vastas manadas de elefantes-marinhos do norte a uma colônia remanescente de menos de uma centena de animais isolados na remota Ilha de Guadalupe. Mesmo depois de receberem proteção parcial, foram atormentados por cientistas e funcionários de museus que vieram buscar espécimes para seus zoológicos e laboratórios (Figura 56a-b). Por fim, os mergulhadores descobrem o cemitério subaquático dos elefantes-marinhos, a 55 metros de profundidade (Figura 56c-d).

Figura 56 – Captura de elefantes-marinhos



Legenda: a, b) Filmagens mostrando cientistas e funcionários de museus capturando elefantes-marinhos para os seus laboratórios e museus.
c, d) Um mergulhador visita o cemitério secreto dos elefantes-marinhos no fundo do mar.

Fonte: Cousteau, *Return of the Sea Elephant* (1970).

No décimo segundo episódio, *The Water Planet* (1970), Cousteau compartilha suas ideias pessoais sobre os desafios que enfrentam ao filmar os fenômenos da natureza e suas aventuras no “planeta água”. Depois de mais de 140.000 milhas náuticas percorridas a bordo do Calypso e de ter filmado cerca de dois milhões de pés de filme, Cousteau chega à conclusão de que “há um novo sentido de urgência no nosso trabalho, observando e relatando a incrível alquimia do mar. Pois poderíamos muito bem ser as primeiras testemunhas da morte da vida”. Ele anuncia que “só existe uma fonte de água vital: o mar”, e que “é trágico que, entre todos os homens que correm pelas minúsculas ilhas continentais do nosso planeta aquático, muito poucos sejam capazes de sentir o soro que corre nas suas veias, muito poucos que o consigam sentir. Eu sou o mar e o mar sou eu”. (Cousteau, *The Water Planet*, 1970). Cousteau explica que a Terra é o único planeta aquático e que todas as criaturas do planeta Terra, da menor à maior, depende da água para sobreviver. E se o mar está ameaçado, toda a vida está. Em uma narração em *off*, ilustrada com imagens submersas de rios, lagoas, mas principalmente mares, e diferentes espécies com transições em fusão, Cousteau justifica que todas as espécies dependem da água para viver.

Neste episódio, entretanto, Cousteau mostra o seu preconceito, uma visão eurocentrista, ao chamar os moradores das ilhas Maldivas do oceano Índico de “medievais”, quando explica uma técnica de pesca ancestral dos nativos – que o francês classifica como “method to this maldivian madness”, ou “método para esta loucura das Maldivas” –, que consiste em deixar água entrar na embarcação, mas com ela, vem junto os peixes pequenos, que servirão de isca para pescar os peixes maiores. Entretanto, precisam ficar retirando água do barco constantemente, senão afunda. Ele explica que entre alguns pescadores das Maldivas existe uma lei antiga: “Em um determinado lugar, retire apenas o suficiente para alimentar as pessoas de sua aldeia, pois no outro dia haverá mais a ser pescado”. Apesar de sua fala discriminatória no início, após essa narração, Cousteau contrapõe com imagens de pescas em larga escala e reconhece que as aldeias estão cada vez mais raras, e que suas tecnologias rústicas ao menos mantinham o pescado do outro dia, enquanto a mais alta tecnologia de pesca acaba com toda a vida marinha. E conclui que o futuro do mar depende agora da compreensão do ser humano de que o respeito profundo por todas as formas de vida produz a natureza.

Em outro momento desse episódio, Cousteau explica que todas as funções feitas no Calypso são realizadas pela tripulação e que a principal delas é cuidar do que se filma. Mas existem outras várias, executadas pela equipe de 29 pessoas que comandam a vida do Calypso a bordo: reparar, improvisar, consertar, remodelar, esfregar ou pintar, lutar contra corrosão, descamação, formação de bolhas. Cousteau narra, que “qualquer que seja o trabalho, complexo

ou mundano, o principal do Calypso é fazê-lo; e fazem bem, todos sabem que são partes vitais de um esforço coletivo, que nossas descobertas serão vistas por milhões de telespectadores e que todas ecoarão nos corações dos jovens do mundo todo”. (Cousteau, *The Water Planet*, 1970).

Aqui, Cousteau parece comparar o Calypso com a Terra, e faz um chamado aos jovens para a ação, que só o trabalho coletivo pode significar o bem-estar de todos. Ao mesmo tempo que Cousteau mostra a rotina da tripulação, fala que todos são responsáveis para o bom funcionamento do navio. De alguma forma, ele tenta sugerir que precisamos fazer o mesmo com o “planeta água”. Ele finaliza o episódio com imagens submersas do fundo do oceano e narra que “desde o princípio [da vida] não houve bem nem mal na natureza, apenas uma existência cotidiana travada com lutas perpétuas pela sobrevivência”. Cousteau conclui: “Na verdade, muito antes dos homens e das suas ideias a natureza persiste... E quem sabe no final pode ser a natureza que prevalece”. A narração em *off* do narrador o completa: “Os curiosos, os preocupados, os simpatizantes, acolhem-no com a sua pergunta comum, como posso ajudar... A resposta mais frequente de Cousteau: ame a vida”. (Cousteau, *The Water Planet*, 1970). Para o explorador, amar todas as formas de vida lhe traz à memória imagens vívidas de seu total compromisso com o mar.

No décimo terceiro episódio, *Tragedy of the Red Salmon* (1970), na Ilha Kodiak, perto da Península do Alasca, mergulhadores e cineastas do Calypso vão até as águas do norte para observar e registrar pela primeira vez na história a saga completa da perigosa migração do salmão-vermelho. Eles filmam o ciclo completo do salmão, desde a desova, o desenvolvimento e a longa e intrigante migração. A equipe segue a migração reprodutiva do salmão-vermelho do mar aberto para as águas do Alasca onde nasceu, subindo o rio Salmon até o remoto lago Frazer. A tragédia de que se trata o episódio é a pesca predatória que impede o salmão de subir o rio para completar o seu ciclo natural e procriar. As fêmeas recém-chegadas do mar têm que ser transportadas por via aérea para um lago próximo que foi totalmente despovoado pela ganância do homem.

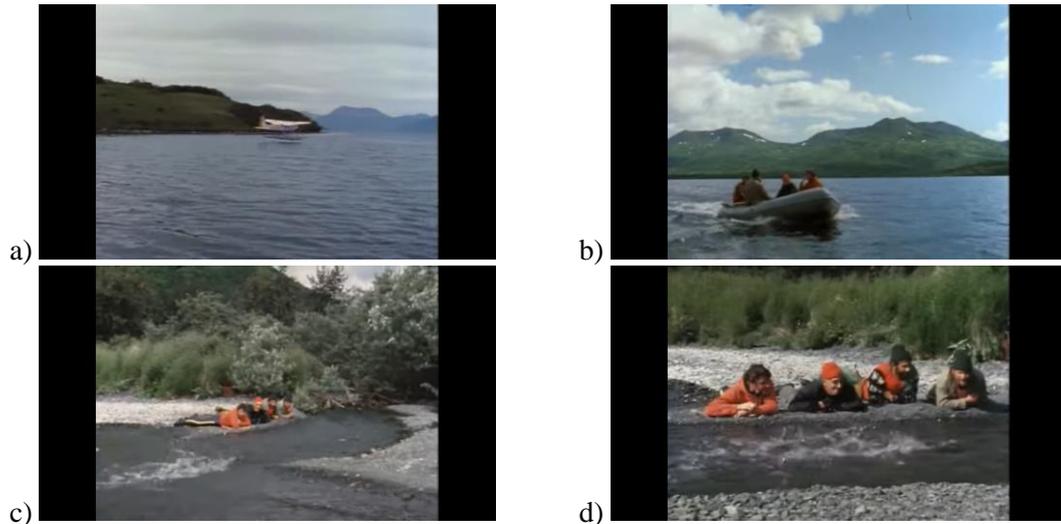
Um fato interessante desse episódio me chamou a atenção. Como há em torno de 2.500 ursos pardos na ilha, enquanto um cinegrafista-mergulhador, que está submerso, tenta filmar o salmão no fundo do rio, outros dois da equipe, com espingardas, o protegem, já que não está vendo o que está em volta. Na maioria das vezes, quando vemos um documentário sobre natureza selvagem, os métodos como foram filmadas as cenas são desconhecidos. Eu considero que mostrar aos espectadores o modo como algumas cenas são filmadas, traz o espectador para mais perto do tema, ainda mais se for perigoso o registro. Além de não considerar os *filmmakers*

uns super-homens-cinegrafistas, como muitos gostam de parecer, considero que é uma forma educativa para nenhum telespectador querer fazer algo sozinho, que pode ser extremamente perigoso. Como vamos ver no filme *O Homem Urso* (2005), de Werner Herzog, o protagonista desprezou todo o perigo envolvendo estar próximo de animais tão ferozes. Desde quando iniciei estudar sobre esse tema, o que mais tenho visto são homens brancos – em sua maioria – vangloriando-se de filmagens arriscadas que fizeram na natureza selvagem. O propósito da conservação da vida selvagem, muitas vezes ficam em segundo plano. Em determinado momento, ficamos sabendo que “os ursos pardos tentam evitar os seres humanos, mas quando a fêmea está com seus filhotes, se tornam um perigoso adversário”. E Cousteau adverte: ali, “nós somos os intrusos.”.

O que é inacreditável para Cousteau é que os peixes sejam tão fortemente obrigados a regressar ao local onde nasceram quando poderiam muito bem ir rio abaixo, mas não, eles persistem, diz ele. Recusam-se a ceder, mutilam-se, suicidam para chegar aos seus locais de desova rio acima. Ao final do episódio, Cousteau vai com alguns dos tripulantes do *Calypso* até o lago Frazer, observar o início da subida dos salmões no rio (Figura 57a-d), e declara:

Estou de volta ao lago *Frazer* para testemunhar o drama [do salmão]. A natureza é a razão pela qual a criação é tão abundante. É por isso que as criaturas conseguem retornar mesmo nessas fileiras dizimadas. Dos 5.000 ovos postos por uma fêmea, 100 eclodirão com sucesso em Alvin e destes apenas cinquenta chegarão ao oceano. Após quatro anos de aventuras em mar aberto, apenas 30 sobreviventes tentarão voltar para casa. Destes, dez serão capturados por pescadores e cinco por predadores. Menos de dez chegarão à desova. À medida que os eleitos avançam para o último teste, saudamos as crianças épicas no final da sua odisséia. (...) Numa explosão de vida, salmões jovens e agressivos saltarão das cachoeiras e nadarão até a costa. Em mar aberto, há quatro anos, a viagem de quatro mil milhas estava até recentemente escondida, mas mesmo nas profundezas do oceano, a ciência está a aproximar-se do salmão e a abrir oportunidades adicionais para os distantes pescadores asiáticos. Em breve eles não terão segurança, de qualquer forma, esperemos que ele sobreviva. Salmão, o magnífico que o artista disse ser como um peixe deveria ser. (Cousteau, *Tragedy of the Red Salmon*, 1970).

Figura 57 – Lago Frazer



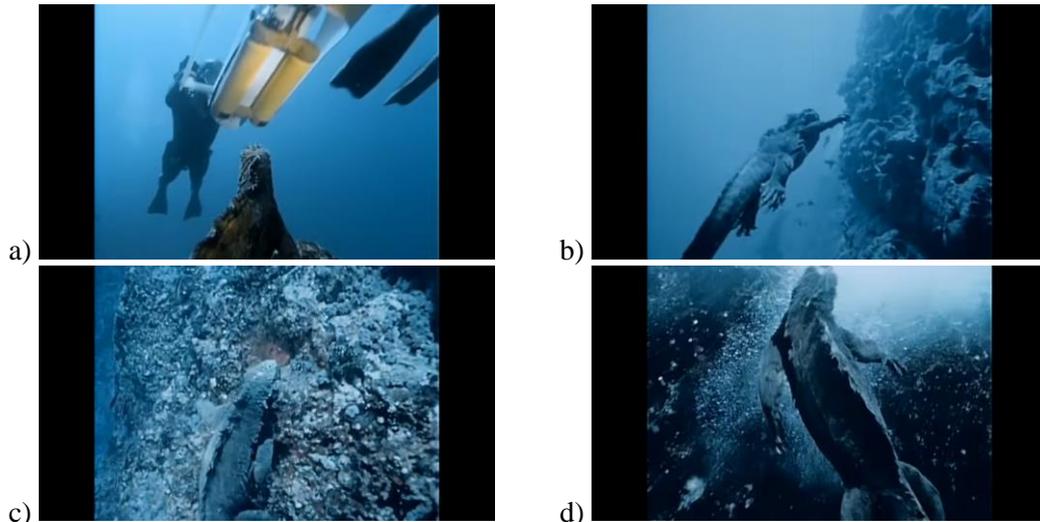
Legenda: Cousteau e integrantes do Calypso vão até o lago Frazer testemunhar a migração rio acima do salmão, um momento único na vida dessa espécie.

Fonte: Cousteau, *Tragedy of the Dead Salmon* (1970).

No décimo quinto episódio, *The Dragons of Galapagos* (1971), o Calypso visita Galápagos, uma ilha que mudou a maneira como o ser humano olha para o mundo. Em 1835, Charles Darwin desembarcou nesse arquipélago escondido no Pacífico equatorial, um verdadeiro microcosmo, que possui formas incomuns de vida. Essa característica deu a Darwin as pistas que levaram à sua teoria da evolução. Em Galápagos, a tripulação estuda a iguana-marinha, uma misteriosa criatura, um fóssil vivo primitivo, que reverteu o curso da evolução e voltou ao mar em busca de alimento e sobrevivência.

Acompanhamos os mergulhadores com seus equipamentos motorizados para mergulharem rapidamente e explorar uma longa extensão do fundo da costa, que Cousteau comenta que dá a ilusão de uma cidade submersa, uma cidade não construída pelos humanos e, até naquele momento, não visitada. Através de uma câmera subjetiva, chegamos, enfim, ao personagem principal do episódio, uma iguana-marinha, que observa os mergulhadores passando por ela. A narração comenta que “os invasores se foram” e tomamos a perspectiva da iguana, que inicia o seu nado até chegar à superfície (Figura 58a-d). É interessante esse momento, pois é possível nos tornar mais empáticos à iguana, quando a câmera assume o seu ponto de vista. A narração informa que a iguana-marinha sai do mar de forma muito parecida como os seus ancestrais fizeram, milhões de anos antes do surgimento do *Homo sapiens*. Apenas observando o seu movimento é inevitável se hipnotizar, ao ver este animal pré-histórico tão somente saindo do mar.

Figura 58 – Iguana-marinha



Legenda: Através de uma câmera subjetiva, observamos uma iguana marinha saindo do mar, em um plano sequência hipnotizante.

Fonte: Cousteau, *The Dragons of Galapagos* (1971)

Cousteau narra que os animais de Galápagos, como não têm costumes com os humanos – até aquele momento – não fogem quando de sua aproximação. Além do mais, de maneira oposta ao que muitos filmes sobre natureza selvagem fazem, ao não colocar seres humanos, como nos lembra Bousé (2000), creio que seja importante a participação de pessoas nos filmes sobre esse gênero, mas desde que os personagens humanos respeitem esses animais e seus territórios, pois, afinal, os animais selvagens na vida real em algum momento de sua vida podem ter contato conosco, e promover um comportamento de respeito para com eles pode surtir um efeito benfeitor no público.

Ao final do programa, turistas chegam a Galápagos e Cousteau comenta que os visitantes vêm com uma euforia ingênua para se emocionar na natureza, mas percebe o quão sem jeito ficamos na presença dela, pois “nos divorciamos tanto da natureza que não sabemos mais como lidar com ela. (...) O planeta Terra é a nossa casa, precisamos nos familiarizar com esta propriedade, que herdamos e explorarmos do sótão ao porão”. (Cousteau, *The Dragons of Galapagos*, 1971).

Na introdução do décimo nono episódio, *Octopus, Octopus* (1972), vemos um mergulhador sendo abraçado por um polvo e tentando se desvencilhar dele. É a mais criativa apresentação da série, uma vez que o polvo, por possuir uma forma monstruosa, repleta de mitos o envolvendo, por muitos anos foi visto de forma preconceituosa. Neste episódio, a tripulação estuda o ciclo de vida do polvo, um cefalópode com oito braços, uma cabeça enorme e uma

inteligência surpreendente. Através de ilustrações antigas (Figura 59), de desconhecido artista, a narração em *off* apresenta o animal da seguinte maneira:

Este é o *devilfish* (peixe-diabo) gigante, temido e evitado durante séculos, tema de fábulas e folclore: o polvo. por causa de sua reputação sinistra, poucos ousaram enfrentar este lendário monstro atômico das profundezas. Assim como sua grande nuvem de tinta expelida de seu funil de respiração confundiu seus inimigos, sua lenda também obscureceu a verdade sobre ele. (...) Artistas e escritores há muito retratam os polvos como criaturas gigantescas e sedentas de sangue. Poderoso o suficiente para esmagar navios, dobrando o peixe-diabo. Eles são horríveis de aparência, ferozes e famintos. (Cousteau, *Octopus, Octopus*, 1972).

Figura 59 – Ilustração antiga de um polvo

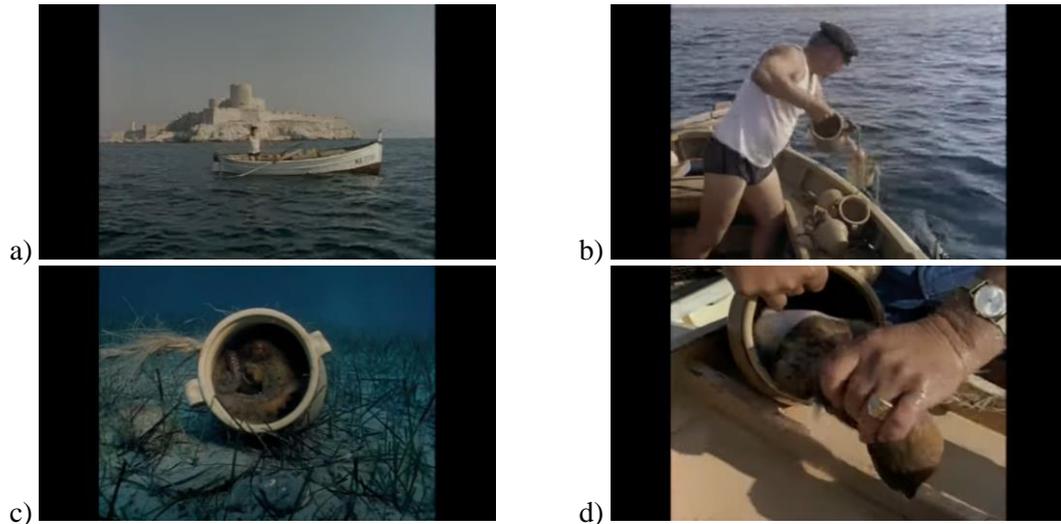


Legenda: Ilustração antiga de um polvo, que era visto como um monstro destruidor de embarcações. Autor desconhecido.

Fonte: Cousteau, *Octopus, Octopus* (1972).

À medida que o programa se desenvolve, Cousteau e sua equipe tentam retirar o estigma de monstruoso que o polvo tinha até então. Ele diz em uma narração em *off*: “*Devilfish*, nome impróprio mais comum para o polvo tímido e inteligente. Até os nossos mergulhadores admitiram isso, por uma ligeira repulsa à ideia de lidar com as criaturas de tentáculos; mas, no final, os mergulhadores e o polvo tornaram-se, disseram, bastante ligados um ao outro”. Além de mostrar um cientista que estuda a inteligência do polvo através de experimentos em laboratório, a tripulação filma o comportamento do polvo no fundo do mar e percebem o quanto ele realmente é “introvertido” e sempre tenta se esconder. Uma hipótese para essa conduta é porque ele não tem cascos como as tartarugas, nem garras como os caranguejos; portanto, o mais viável é evitar o contato com o desconhecido para se proteger. Por conta desse comportamento, e por estarem ganhando cada vez mais aceitação na culinária *gourmet*, eles são facilmente pescados no mar Mediterrâneo, já que são capturados através de potes que o pescador joga no fundo do mar (Figura. 60a-d).

Figura 60 – Pesca de polvo



Legenda: Técnica de pesca do polvo no mar Mediterrâneo, que consiste no pescador jogar jarros vazios no fundo do oceano, onde o polvo irá se esconder.

Fonte: Cousteau, Octopus, Octopus (1972).

No vigésimo episódio, *Sound of Dolphins* (1972), a tripulação isola um par de golfinhos de um grande grupo para estudar o notável sistema sonar da espécie. Cousteau explica também que anexaram uma extensão com uma câmera subaquática apontada para trás em direção ao nariz do *Calypso* (Figura 61), com o intuito de filmar os golfinhos nadando de frente (Figura 62) pela primeira vez na história. Eles então chegam à conclusão, após análise das imagens, que o golfinho nunca nada em linha reta à frente do barco, mas inclina-se cautelosamente de um lado para o outro, pronto para atracar. (Cousteau, *Sound of Dolphins*, 1972).

Figura 61 – Calypso



Legenda: A equipe do Calypso prepara uma extensão com uma câmera na ponta do navio.

Fonte: Cousteau, *Sound of Dolphins* (1972).

Figura 62 – Golfinhos nadando



Legenda: Golfinhos vistos nadando de frente pela primeira vez em um filme.

Fonte: Cousteau, *Sound of Dolphins* (1972).

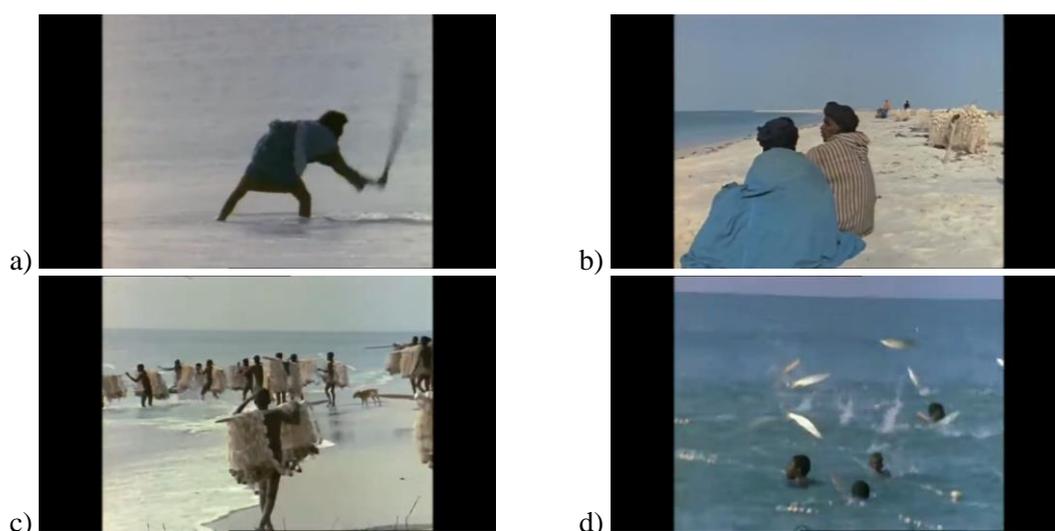
Eles observam também que os golfinhos são atraídos pela proa como se houvesse um ímã na frente do navio. Desse grupo que filmaram, eles capturam um golfinho fêmea e fazem experimento com ela em uma espécie de piscina improvisada no mar. Gravam os sons que emite e percebem que os gritos que se intensificam são como os de um animal ferido. Cousteau comenta que os golfinhos são animais sociais e são conhecidos por morrerem de fome quando privados de companhia. Por causa disso, eles capturam um golfinho macho e o colocam junto com a fêmea para poder gravar os sons de ambos. Eles percebem que enquanto estava sozinha, a fêmea se privava de aceitar comida; assim que o outro golfinho chegou, ela aceitou o alimento. Além disso, ela deixa de emitir os sons anteriores, que provavelmente eram de estresse. Com o novo companheiro, a variedade de sons é bem maior, o que sugere a comunicação social. Aprendemos que os golfinhos, assim como baleias e morcegos, possuem seus próprios sonares¹⁵⁸ para se locomoverem e auxiliarem na caça. Após a série de experimentos – que hoje provavelmente seria considerada tortura desses animais – com um jovem macho e uma fêmea, nos é informado que ambos foram devolvidos ao antigo grupo.

A melhor parte desse programa, contudo, é a última parte, em que a equipe do Calypso segue para África, mais precisamente no noroeste da Mauritânia, onde há evidências vivas da lendária cooperação entre golfinhos e seres humanos. Segundo a narração, desde tempos imemoriais, os pescadores daquela aldeia, de religião marabu, dependem dos golfinhos para pescarem, pois esses empurram as tainhas migratórias para suas redes. Esse espetáculo da natureza é filmado desde o princípio (Figura 63a-d). A tripulação de Cousteau filma grupos da aldeia rezando, enquanto outros homens batem na água para que os golfinhos respondam ao

¹⁵⁸ Diversos animais emitem sons que rebatem em objetos e auxiliam em seu deslocamento e na procura de alimentos. Chamamos esse fenômeno de ecolocalização, ou sistema de sonar próprio da natureza.

chamado e venham trazer os peixes até a costa. A espera é demorada e a montagem é preciosa, pois sugere uma longa passagem de tempo, através dos cortes utilizados, como grupos de homens jogando xadrez, outros de olho no horizonte à espera de um primeiro sinal dos golfinhos – inclusive a equipe de filmagem também é filmada nessa espera –, e o tempo todo ouvimos o som do homem batendo na água com um pau, chamando pelos golfinhos. Quando, de repente, eles aparecem, o alvoroço é grande e a pesca das tainhas é farta. Certamente essa é uma das sequências mais extraordinárias de toda a série de Cousteau. O documentarista se mostra mais alinhado à pesca artesanal em detrimento à pesca industrial, que danifica drasticamente o ecossistema. O discurso de Cousteau já se encontrava alinhado às principais organizações da época que haviam surgido no início das décadas 1960 e 1970, com o objetivo de promover a preservação dos ecossistemas e proteção da biodiversidade, como a WWF¹⁵⁹, fundada em 1961, e o Greenpeace¹⁶⁰, em 1971.

Figura 63 – Cooperação entre golfinhos e humanos



Legenda: Nesta espetacular demonstração de cooperação entre espécies, os golfinhos viajaram desde o mar aberto até a costa para se alimentarem e ajudar os humanos a pescarem, mergulhando as tainhas em suas redes, que por sua vez forma um paredão e facilita o alimento dos golfinhos. Fonte: Cousteau, *Sound of Dolphins* (1972).

No vigésimo segundo episódio, *The Smile of the Walrus* (1972), a equipe do Calypso vai até o Ártico filmar a morsa descansando nos blocos de gelo e nadando no mar gelado. Através de ilustrações antigas de caça às morsas, a narração nos conta a história de exploração desse animal, até que fossem feitas leis que as protegessem; no entanto, os povos nativos – o programa utiliza o termo esquimó, que há muito tempo está em desuso – ainda podem caçá-la

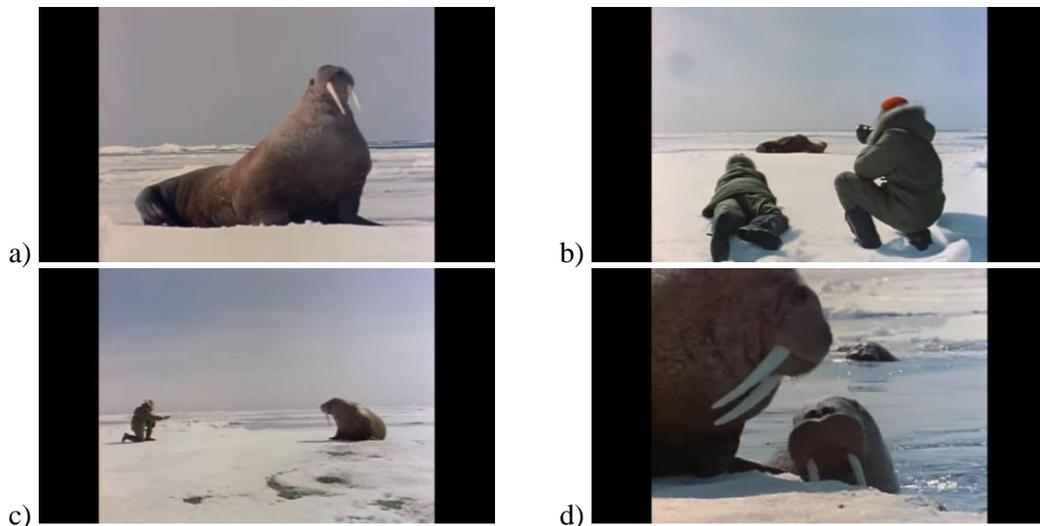
¹⁵⁹ Disponível em: <https://wwf.org/>. Acesso em: 21 set. 2023.

¹⁶⁰ Disponível em: <https://www.greenpeace.org>. Acesso em: 21 set. 2023.

para sua subsistência. Ficamos sabendo que, nessa terra árida, a morsa sempre foi quase exclusivamente o determinante da existência dos povos nativos do ártico, mas com a chegada dos baleeiros vieram décadas de matança em massa em busca de óleo e peles para mercados estrangeiros. Depois vieram os caçadores de cabeças roubando as presas das morsas adultas para fazerem artigos de luxo para a elite econômica. Até que, finalmente, para a proteção das morsas, foram aprovadas leis regulatórias.

Cousteau e seu filho Philippe conseguem chegar bem próximo de uma morsa macho (Figura 64a-d), que estava junto com um grupo, para poder gravar o som que emitem.

Figura 64 – Cousteau, Philippe e as morsas



Legenda: Cousteau e Philippe se aproximam de um macho que não quis sair com o restante do grupo diante da chegada dos humanos. Eles tentam mover cada vez mais próximos para conseguir gravar o som do animal, até que uma jovem morsa fêmea se aproxima do macho e faz um sinal através de um som, semelhante a um sino, para que se retirasse, e o macho obedece.

Fonte: Cousteau, *The Smile of the Walrus* (1972).

Ao observar um grupo de nativos caçando com equipamentos modernos, a equipe os filma matarem uma fêmea que deixa um filhote órfão, ao ponto que Cousteau narra em *off*:

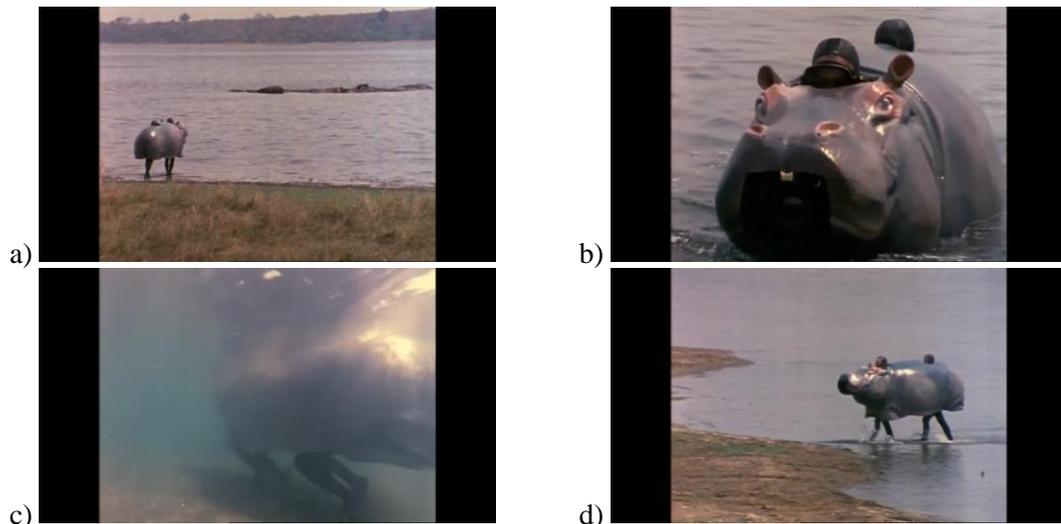
O homem sempre precisou e sempre precisará matar para comer, mas não se pode deixar de ter emoções confusas quando subitamente confrontado com a realidade de uma caçada. Especialmente quando a furtividade e a habilidade dos caçadores de antigamente foram aumentadas por motores de popa, *walkie-talkies* e binóculos de alta potência. (Cousteau, *The Smile of the Walrus*, 1972).

Cousteau comenta que se ainda existe morsa, deve-se em grande parte à proteção natural dos vastos mares de gelo que ela habita, de difícil acesso. Os mergulhadores do *Calypso*

ficaram impacientes para sair do mar invernal de desconforto inacreditável. Um deles passa mal de frio e precisou ser socorrido.

No vigésimo terceiro episódio, *Hippo!* (1973), a tripulação do Calypso sai um pouco do mar e vai para Murchison Falls, em Uganda, na África, enfrentar a árdua tarefa de capturar imagens dos hipopótamos num rio que, diante qualquer aproximação, reagem de forma impetuosa. Além desse furioso mamífero, os mergulhadores precisam também ter cuidado com os enormes crocodilos que sempre ficam à espreita. Para tentar filmar o comportamento grupal dos hipopótamos de perto, a equipe recebe um hipopótamo de plástico, onde os mergulhadores podem ficar dentro com uma câmera encaixada na boca do modelo, mas os animais desconfiam do suposto companheiro e saem de perto (Figura 65a-d).

Figura 65 – Fantasia de hipopótamo

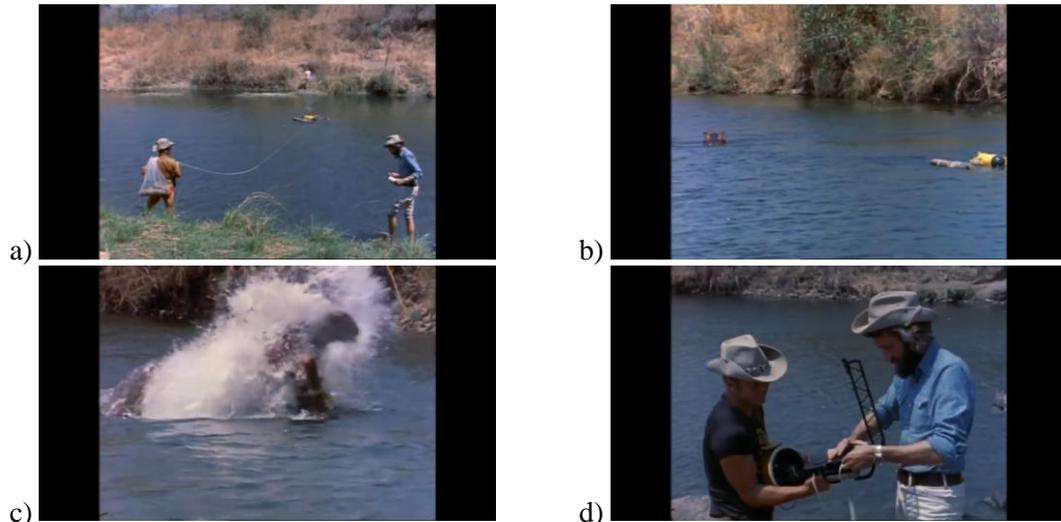


Legenda: Mergulhadores do Calypso se fantasiam de hipopótamo para tentar se aproximar de um grupo para filmá-los de perto, mas não obtêm êxito, pois todo o grupo foge.

Fonte: Cousteau, *Hippo!* (1973).

Mas a equipe não desiste de obter imagens mais de perto e tenta novamente se aproximar dos hipopótamos, só que agora apenas com a câmera, que foi amarrada em uma corda, com cada integrante de um lado do rio segurando uma das pontas, de forma a levar a câmera até os animais, enquanto Philippe, com outra corda, fica responsável por apertar o *rec*. Mais uma vez sem sucesso, pois um dos hipopótamos avança na câmera e a destrói (Figura 66a-d).

Figura 66 – Equipe tentando filmar os hipopótamos

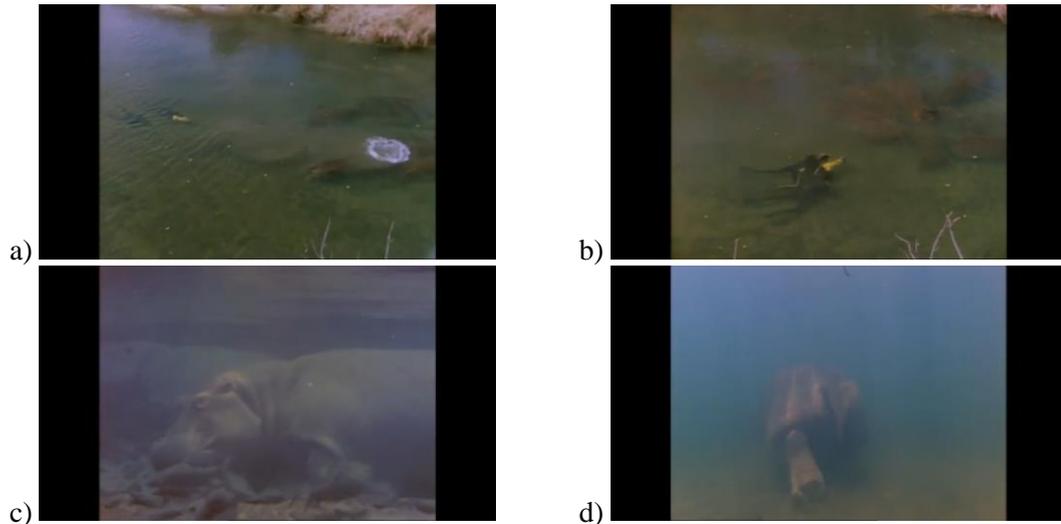


Legenda: Uma câmera foi amarrada em uma corda, que atravessa o rio. Em cada ponta da corda, dois integrantes da equipe do Calypso tentam levar a câmera junto a um grupo de hipopótamos, com o intuito de obter imagens mais próximas do animal. Philippe fica com outra corda para apertar o *rec*. Mas com a aproximação da câmera, um dos hipopótamos reage e a quebra.

Fonte: Cousteau, *Hippo!* (1973).

Cousteau e a equipe, frustrados com as tentativas infelizes de capturar imagens próximas dos hipopótamos, iniciam um plano para a última tentativa. Com a ajuda de um cientista, eles observam os hipopótamos ficando inquietos à medida que o período de acasalamento se espalha pelo rebanho. Cousteau está preocupado com a segurança de seus mergulhadores. Ao meio-dia, entretanto, com o sol a pino, as colônias de hipopótamos costumam dormir. Durante esses cochilos curtos, alguns peixes são mais ativos, cuidando dos hipopótamos com suas bocas sugadoras, limpando-os de parasitas. A equipe decide que esse é o momento mais propício para mergulhar e obter as imagens almejadas. Irão apenas dois mergulhadores, um com a câmera e outro com uma espécie de lança, caso algum animal decida avançar. De forma muito lenta, os mergulhadores conseguem chegar o mais próximo possível e obtêm algumas imagens. Um crocodilo quase atrapalha o plano e o mergulhador com a lança precisa afastá-lo. Qualquer movimento que o hipopótamo realiza, faz subir terra do fundo do rio e a água fica turva, impossibilitando de filmar com uma boa nitidez. Mas, mesmo assim, foi a primeira vez que conseguiram filmar um hipopótamo debaixo d'água, em seu habitat natural (Figura 67a-d).

Figura 67 – Hipopótamos



Legenda: A equipe de Cousteau, finalmente, depois de muito tentar, consegue obter imagens submersas de um hipopótamo em seu habitat natural, pela primeira vez na história.

Fonte: Cousteau, *Hippo!* (1973).

Jacques Cousteau e a equipe do Calypso realizam quatro episódios no continente mais frio e seco da Terra, a Antártida, sendo eles: *South to Fire and Ice* (1973), *The Flight of Penguins* (1974), *Beneath the Frozen World* (1974) e *Blizzard at Hope Bay* (1974). No primeiro episódio desse percurso, que foi o vigésimo quinto da série, ficamos sabendo da morte de Michel Laval, um dos pesquisadores do Calypso que faleceu em um acidente na Antártida, em 28 de dezembro de 1972. Não são dados detalhes sobre sua morte. Apenas nos é informado que três dias depois de uma filmagem festiva do Natal de 1972, o pesquisador sofreu um acidente ao escorregar em uma das montanhas e faleceu instantaneamente. Cousteau narra em *off*: “Michel foi um dos que procuraram as regiões intocadas da terra. Ele ficou cativado pela Antártida. É rico ver sua terra virgem, suas fortalezas cobertas de gelo, sua pureza e beleza. Nossa reverência pela vida será forjada pela memória de Michel Laval”. (Cousteau, *South to Fire and Ice*, 1973).

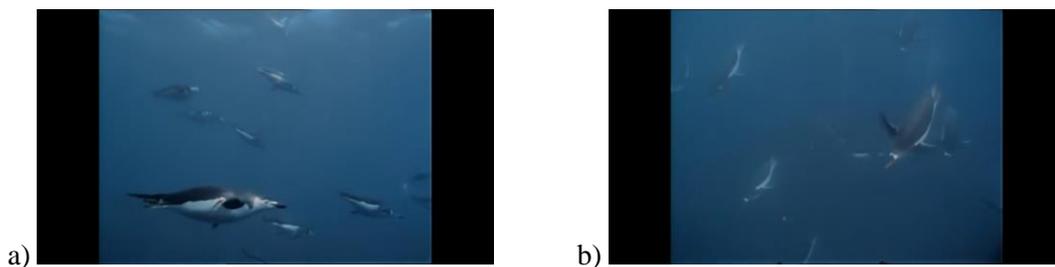
No vigésimo sexto episódio, *The Flight of Penguins* (1974), o segundo realizado na Antártida, a tripulação do Calypso observa os pinguins-de-adélia (*Pygoscelis adeliae*) se alimentando, acasalando e criando seus filhotes. Através de imagens dos pinguins e uma narração em *off*, ficamos sabendo que eles são monogâmicos e a maioria deles é fiel ao seu companheiro de uma estação reprodutiva para outra. A fêmea que retorna de seu período de caça reconhece seu companheiro pela voz. Aprendemos que os machos fazem seus ninhos com pequenas pedras que há no continente e que os fazem para impressionar as fêmeas e tentar

conseguir uma parceira, que a narração chama de esposa, em mais um claro exemplo de antropomorfismo.

Cousteau comenta que se a poluição aumentar ali, o futuro dos pinguins não está garantido. Como os pinguins são praticamente iguais, a equipe marca alguns com uma espécie de tinta para poder segui-los e observar seu comportamento. As fêmeas vão se alimentar de krill logo após a postura dos ovos, enquanto os machos tomam conta deles. Quando as fêmeas retornam com seu estômago cheio, elas regurgitam o alimento para dar aos filhotes o krill semidigerido. E então, agora é a vez dos machos saírem para se alimentar.

Depois de longo tempo de observação dos ninhos, a equipe de mergulhadores sai para filmá-los em câmera lenta e analisar como eles nadam, ou melhor, “como voam debaixo d’água”. Aprendemos que os pinguins têm essas cores não é ao acaso, e sim devido à camuflagem em um processo longo de evolução. A camuflagem é um exemplo perfeito de contrassombreamento para o predador que está acima ou abaixo dos pinguins (Figura 68a-b).

Figura 68 – Voo dos pinguins



Legenda: No “voo dos pinguins” no mar aberto, é possível notar que eles são pretos na parte superior do corpo (dorso) para combinar com a profundidade escura do oceano; e abaixo são brancos (frente do corpo), para combinar com a superfície brilhante.

Fonte: Cousteau, *The Flight of Penguins* (1974).

Em um determinado momento, vemos uma skua (ave marinha) tentando predar um filhote de pinguim, mas é impedido pela mãe e a comunidade de pinguins, que trabalham em conjunto para afastá-la. A narração apresenta esse instante quase como uma comemoração. Mas logo depois ficamos sabendo que a skua também possui os seus filhotes para alimentar.

Quando filmes de natureza selvagem mostram apenas o ponto de vista da presa, o público tende a ter pena dela ao ser caçada. Hoje em dia, é fácil notar isso nos comentários¹⁶¹ de vídeos sobre caça e caçador que são compartilhados diariamente nas redes sociais por

¹⁶¹ Em 2022, no Brasil, uma onça pintada foi “cancelada” na internet por predar uma capivara; um biólogo disse: “perderam a noção da vida na natureza”. Disponível em: <https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2022/04/12/onca-pintada-e-cancelada-na-internet-por-predar-capivara-e-biologo-diz-perderam-a-nocao-da-vida-na-natureza.ghtml>. Acesso em: 22 set. 2023.

diversas páginas que existem sobre a vida selvagem. Alguns exemplos dessas páginas com milhares de seguidores no Instagram são: @wildlifeplanet; @discoverwildlife; @wildlifepage; @nature.index; @natureisphenomenal; @natureismetal; @wildlife; @desafiomeioambiente.

No vigésimo nono episódio, *Life at the End of the World* (1974), o Calypso navega até a Terra do Fogo, no extremo sul da América do Sul, em direção ao que até recentemente era chamado de “o fim do mundo”. A tripulação vai em busca de incríveis animais marinhos que ali vivem e também dos últimos sobreviventes do grupo indígena Qawashqar (Kawésqar), nativos do sul do Chile que estão praticamente desaparecendo, restando poucas famílias sobreviventes (em 2017, só restavam 10 falantes da língua nativa Kawésqar¹⁶²). Ficamos conhecendo os pinguins-de-magalhães de pescoço anelado, em homenagem ao famoso explorador Fernão de Magalhães que descreveu essas aves como “gansos estranhos que não voam”. Como ali chove 200 dias no ano, a salinidade do mar é baixa e isso fez com que criaturas exóticas surgissem ao longo da evolução, como as galateias, crustáceos que possuem movimentos rápidos para fugirem dos predadores.

Mas certamente o momento mais intrigante do episódio é quando a equipe do Calypso vai conhecer os nativos que primeiro colonizaram aquelas terras e que possuem pouquíssimos descendentes, os Qawashqar, “os últimos nômades do mar que seguem o sol poente”. Antigamente, as famílias indígenas viajavam regularmente juntas em seus barcos de caça e, à noite, pais e filhos se reuniam ao redor da fogueira para se aquecer e comer. Os primeiros exploradores viram as inúmeras colunas de fumaça subindo por todo o arquipélago e chamaram a região de Tierra del Fuego. Mas quando Cousteau e a tripulação desembarcam ali, já era uma terra arrasada para os povos originários, “as águas escuras alimentam a realidade disso, uma tragédia, imposta a um povo outrora livre. À beira das águas que sustentam a vida, um grupo de pessoas está morrendo”. (Cousteau, *Life at the End of the World*, 1974). Reduzidos a trabalharem em minas ou realizar outras tarefas para sustentar sua família, os Qawashqar deixaram de ser caçadores e pescadores.

Cousteau e sua equipe visitam José, um nativo que mora em um barraco com telhado de zinco enferrujado, como seus parentes. José era caçador, mas agora trabalha na mina para sustentar sua família. Para complementar a renda, a mulher e ele fazem canoas de brinquedos para vender aos turistas que visitam a região. Cousteau, então, diz:

A canoa que uma hora representava liberdade, agora simboliza uma luta degradante pela sobrevivência. Talvez a mais prejudicial das mudanças

¹⁶² Disponível em: <https://www.endangeredlanguages.com/lang/3101>. Acesso em: 24 set. 2023.

catastróficas trazidas pela invasão europeia seja a erosão da dignidade. (...) Aqui, no fim do mundo, as focas protegidas pelo crédito do homem estão retornando em números seguros, assim como estavam respondendo nos santuários, mas é tarde demais para o povo canoeiro. É uma pena que não possamos estender às populações humanas ameaçadas a mesma proteção e incentivo que começamos a estender a outras criaturas vivas. (Cousteau, *Life at the End of the World*, 1974).

Cousteau, nessa narração em *off*, questiona sobre um fato muito importante em relação às políticas de proteção a várias espécies de animais e defesa do meio ambiente, que acabam por esquecer de grupos humanos marginalizados, como os que ele conheceu, que antes tinham uma relação sustentável com o ambiente em que viviam e foram massacrados pelos ocidentais. Embora ele já houvesse sugerido esse discurso no episódio *The Water Planet* (1970) – no qual defende a pesca tradicional dos nativos das ilhas Maldivas, que respeita uma quantidade máxima de peixes a serem pescados para poderem ter mais no dia seguinte, ao contrário da pesca industrial, que quanto mais se pesca mais lucro se tem, superexplorando os oceanos –, Cousteau não desenvolve tanto essas ideias em seus filmes, apesar de indicá-las. Para Alexander Wilson, ainda que os filmes de Cousteau “não discutam a economia global que incentiva a pesca industrial, consegue transmitir, a um nível visceral, o seu carácter”. (Wilson, 2019, p. 180, tradução do autor)¹⁶³.

Essa temática sobre ecologismo/ambientalismo, incipiente nos anos 1970, quando Cousteau fez esse filme, foi aprofundada ao longo das últimas décadas. Um importante livro que discute isso é *O Ecologismo dos Pobres* (2007), de Joan Martínez-Alier. O autor coloca em xeque as leis capitalistas de mercado, principalmente na sua fase globalizada, devido à apropriação e exploração inconsequente dos recursos naturais. Ao mesmo tempo, ele aponta que o meio ambiente não se reduz ao tratamento somente científico da natureza e dá ricos exemplos de problemas socioambientais decorrentes das relações de produção.

Martínez-Alier afirma que nem todos os ambientalistas pensam ou atuam de modo semelhante. O autor diferencia três correntes do ecologismo, embora admite que elas estão entrelaçadas: a primeira corrente, “o culto a vida silvestre”, configura-se pela “defesa da natureza intocada, o amor aos bosques e aos cursos d’água”; a segunda corrente, “o evangelho da ecoeficiência” ou “credo da ecoeficiência”, preocupa-se com a economia em sua totalidade e “sua atenção está voltada para impactos ambientais ou riscos à saúde decorrentes das atividades industriais”, cujo lema é o famoso bordão “desenvolvimento sustentável”, expressão

¹⁶³ No original: [While the film doesn’t discuss the global economy that encourages industrial fishing, it does succeed in conveying, on a visceral level, its character].

utilizada em demasia por empresas de todos os segmentos da atividade humana, que na maioria das vezes não se preocupa de fato com a sustentabilidade; e a terceira corrente, “o ecologismo dos pobres”, ou “ecologismo popular” ou “movimento de justiça ambiental”, aponta que os grupos humanos distintos causam diferentes impactos ao meio ambiente; em outras palavras, enquanto a sociedade industrial dos países ricos – ou mesmo a parte rica dos países pobres – causa muito impacto à natureza, grupos humanos como indígenas, pescadores artesanais, camponeses e tantos outros marginalizados, causam menores impactos.

Essa [terceira] corrente não compartilha os mesmos fundamentos éticos (nem estéticos) do culto ao silvestre. Sua ética nasce de uma demanda por justiça social contemporânea entre os humanos. Considero isso tanto como um fator positivo quanto uma debilidade. Essa terceira corrente assinala que muitas vezes os grupos indígenas e camponeses têm co-evolucionado sustentavelmente com a natureza e têm assegurado a conservação da biodiversidade. (Martínez-Alier, 2007, p. 34).

Martínez Alier ainda lembra dos que nada se preocupam, “os antiecológicos se opõem a essas três correntes do ecologismo, as depreciam, desqualificam ou ignoram”. (Martínez-Alier, 2007, p. 21). Abri esses parênteses sobre a série de Jacques Cousteau porque “o ecologismo dos pobres” é um importante e profunda contribuição para debates sobre meio ambiente, política e economia. Além do mais, Cousteau sugeriu essa análise ao questionar porquê organizações internacionais se preocupam mais com as focas que vivem no mar da Patagônia do que com os antigos nativos caçadores e pescadores, que outrora viviam de forma sustentável naquele ambiente, mas que agora estão quase extintos, e os poucos que restam vivem sem dignidade.

No trigésimo sexto episódio, *The Incredible March of the Spiny Lobsters* (1976), o último da série *The Undersea World of Jacques Cousteau*, Calypso chega a Contoy, uma pequena ilha caribenha da Península de Yucatán, no México, onde uma vez a cada inverno as lagostas se reúnem para uma viagem migratória, um verdadeiro espetáculo da natureza. Também se reúnem os pescadores que vêm fazer sua pesca anual de lagostas. Desde o Brasil até as Bermudas, ao longo das águas quentes do Atlântico, uma vez por ano, homens em pequenos barcos vasculhavam as águas rasas em busca de um prêmio especial, *Palinurellus gundlachi*, a lagosta que leva o nome do monstro de cem olhos da mitologia grega, considerada uma iguaria *gourmet* em todo o mundo.

Normalmente as lagostas-de-espinho estão espalhadas por grandes áreas e não são facilmente encontradas, mas foi recentemente descoberto que uma vez por ano, em grande

número, elas se reúnem misteriosamente. A narração em *off* afirma que “para os cientistas, esta reunião é um fenômeno intrigante, para os pescadores é uma sorte inesperada, mas para as lagostas é uma tragédia”. Atraídos pelo enigma de seu estranho comportamento, o capitão Cousteau e os mergulhadores do Calypso tentam filmar as lagostas em uma incrível jornada pelo fundo do oceano. Um cientista, em determinado momento, alerta que as lagostas poderiam começar a migrar antes da tempestade. Para não perderem a marcha, a equipe mergulha todas as noites para verificar as redes dos pescadores. Eles organizam equipes mergulhando uma após a outra para garantir que as lagostas não escapem da filmagem (Figura. 69a-d).

Figura 69 – Lagostas-de-espinhos



Legenda: a) Amontoadas sob uma saliência, eles encontram mais de 20 lagostas escondidas. Elas adotaram esse espaço protegido e ali provavelmente permanecerão até que todas de alguma forma sintam que é hora de marchar.
 b, c) Um cientista explica que as lagostas misteriosamente ordenadas a marchar pela primeira tempestade de inverno formarão longas colunas e iniciarão uma procissão extraordinária.
 d) Depois de muita espera, a equipe do Calypso consegue filmar o fenômeno da migração das lagostas, onde marcham em fila única.

Fonte: Cousteau, *The Incredible March of the Spiny Lobsters* (1976).

Essa migração organizada é única entre os crustáceos que vivem no fundo do mar e o seu destino permanece sujeito a especulação. Não se sabe ainda o real motivo de migrarem reunidas. Especula-se que o que motiva esse êxodo é a busca de guardas de alimentação mais abundantes ou novas áreas apropriadas para a desova.

Como as lagostas são capazes de antecipar as condições climáticas é um mistério, mas todos os anos, quando elas chegam e se amontoam em seus santuários, pode-se esperar uma tempestade. “Elas nos inspiram um desejo intenso de conhecê-las melhor enquanto se reúnem

para a marcha anual.”. Cousteau muitas vezes passa uma informação científica com poesia, como é o caso deste episódio:

Noite e dia, lado a lado, as lagostas marcham... mas ninguém sabe para onde vão ou de onde vêm. Na esteira das suas caravanas, os seus mistérios básicos permanecem... se o comportamento da marcha é um eco vivo do último período glacial, há milhares de anos, então eles podem muito bem estar preparados para o que ainda está por vir, outra Idade do Gelo. Será que as lagostas estão marchando não apenas ao ritmo do próprio ciclo de vida, mas também ao pulso da Terra? O enigma da lagosta permanece. (Cousteau, *The Incredible March of the Spiny Lobsters*, 1976).

Cousteau nos convida a contemplar e tentar entender essa estranha e extraordinária jornada das lagostas, que fazem uma das migrações mais organizadas de todo o mar. Assim que a migração começa, as lagostas marcham em fila única e mantêm sua integridade o tempo todo enquanto caminham no fundo do oceano.

É surpreendente e admirável como o audiovisual pode nos mostrar imagens das mais variadas espécies de seres vivos, dos seus ciclos de vida, de sua luta pela sobrevivência, através do esforço e trabalho de muitos profissionais que se dedicam, às vezes, uma vida inteira em prol do conhecimento da vida selvagem.

Chegamos ao fim da série *The Undersea World of Jacques Cousteau*. A princípio, a TV ABC havia contratado apenas 12 filmes de uma hora, aparentemente por US\$ 4,2 milhões. (Bousé, 2000, p. 216). Mas no final, ao todo, contando com o especial de 1966, foram 36 filmes – tratamos de 20 episódios aqui –, mostrando as maravilhas do fundo do mar, a superexploração de recursos naturais e, claro, as aventuras da tripulação do Calypso e do Capitão Cousteau, que virou uma celebridade mundial mais conhecida ainda, um verdadeiro *showman*. Em seguida, Cousteau produziu outras séries para outras redes de televisão, que inclui *Cousteau Odyssey* (1977, PBS) e *Cousteau Amazon* (1984, TBS), a última filmada na Floresta Amazônica.

Nils Lindahl Elliot comenta que, ao contrário de David Attenborough, Cousteau foi um narrador intradieético, ou seja, um narrador dentro da narrativa, que reproduzia a classificação da natureza e da cultura, enquanto o seu discurso e “a estruturação narrativa estava muito mais próximo do imaginário ambientalista na medida em que aspectos da sua *mise en scène*¹⁶⁴ e a

¹⁶⁴ Todos os elementos colocados em frente da câmera para ser fotografados: cenários e adereços, iluminação, figurino, maquiagem e as atitudes das pessoas. (Bordwell; Thompson, 2013, p. 747).

sua própria narração idealizadora forneciam uma pedagogia quase formal sobre a unidade da humanidade e natureza”. (Lindahl, 2006, p. 209, tradução do autor)¹⁶⁵.

Cynthia Chris lembra que enquanto a Disney aboliu as pessoas do filme sobre a vida selvagem, Cousteau apostou no gênero natureza o tendo como o protagonista humano, o caçador de troféus – no caso, de imagens exóticas e extraordinárias –, assim como os pioneiros do gênero no início do século XX. A autora também expressa que, embora as célebres aventuras de Cousteau tenham um valor educativo e estético admiráveis, que agradava o público de televisão, “os dados que ele coletou tinham pouco ou desconhecido valor científico”. (Chris, 2006, p. 57). É bom lembrar também que fazer “ciência pura”, com base em modelos científicos, na maioria das vezes pode atrair apenas os próprios cientistas e quem já está propício a ter afinidade pelo tema científico em questão. Sobre essa questão da ciência em muitos dos filmes de Cousteau, Alexander Wilson comenta:

O propósito científico das viagens nunca é tão claro. A equipe faz trabalho de campo básico, como coletar espécimes e observar animais, mas Cousteau gasta grande parte dos programas editados no que pode ser chamado de turismo: passeios de barco, mergulho e fotografia subaquática. Este arranjo – diário de viagem e documentário científico – tornou-se o modelo adotado pela National Geographic e outros cineastas na década de 1960 e depois. (Wilson, 2019, p. 178, tradução do autor)¹⁶⁶.

Nesse sentido, como observa Chandra Mukerji, Jacques Cousteau tornou o ato de “exploração básica” muito atraente, ao contextualizá-lo “numa tradição de narrativa romântica, colocada no domínio popular, e não apenas no domínio público”. A autora explica:

Há entusiasmo, glória pessoal e até dinheiro a ser ganho por exploradores como Jacques Cousteau e os seus homólogos neste país. Procurar um tesouro enterrado ou encontrar o Titanic pode ser um trabalho interessante e bem divulgado. Na era dos meios de comunicação de massa, esta é a ciência que entra principalmente na esfera pública e tem um número de seguidores suficientemente grande para ser bastante atrativa. Mas não é a ciência que recebe mais atenção no mundo social dos cientistas porque tem um uso limitado na expansão do domínio da ciência. (Mukerji, 1989, p. 151)¹⁶⁷.

¹⁶⁵ No original: [While Cousteau himself arguably reproduced the classification of nature and culture, his discourse and narrative structuring was far closer to the environmentalist imaginary in so far as aspects of its mise en scène and his own idealizing narration provided an almost formal pedagogy about the unity of humanity and nature].

¹⁶⁶ No original: [The scientific purpose of the voyages is never all that clear. The crew do basic field work, such as collecting specimens and observing animals, but Cousteau spends a large part of the edited programs on what can loosely be called sightseeing: boating, diving, and underwater photography. This arrangement – travelogue cum scientific documentary – became the model taken up by *National Geographic* and other filmmakers in the 1960s and after].

¹⁶⁷ No original: [There is excitement, personal glory, and even money to be made by explorers like Jacques Cousteau and his counterparts in this country. Looking for buried treasure or finding the *Titanic* can be interesting

Além do mais, Cousteau estava preocupado com a audiência e fazia de tudo para obtê-la, como quando pedia para a tripulação do *Calypso* capturar/adotar, mesmo que durante apenas um episódio, um animal silvestre para se tornar de estimação ou para fazer experimentos sem tanto embasamento científico, como foi no caso das focas e golfinhos. Cousteau estava preocupado principalmente em obter um efeito cômico ou dramático na trama.

Entretanto, como Gregg Mitman declara, em seu pioneiro livro *Reel Nature*, tanto a série de Cousteau como outros filmes do gênero, junto a passeios familiares nos parques nacionais estadunidenses, foram “influências decisivas” não só em sua infância, como também para muitos de sua geração, “na formação das nossas aspirações de nos envolvermos mais profundamente com os animais e a natureza”. Por isso, o autor adverte “que não se pode subestimar os benefícios que a ciência e o ambientalismo obtiveram do interesse pela vida selvagem e pela natureza estimulados pelo cinema”. (Mitman, 1999, p. 207, tradução do autor)¹⁶⁸.

Jean-Michel Cousteau escreve um depoimento contundente sobre o que acredita representar a série mais importante de seu pai:

Apesar do grande sucesso de *The Undersea World of Jacques Cousteau* e da onda de fama que atingiu cada um de nós, papai sabia melhor do que ninguém que as verdadeiras estrelas do show eram os tubarões e as baleias, os golfinhos e as tartarugas, e pinguins e sapos que apareciam todas as semanas nas salas de estar estadunidenses em brilhante *Technicolor* de uma forma tão íntima que os espectadores se sentiam parte da aventura que os acompanhava. Pelo menos foi nisso que ele acreditou ao entrar. O que ele não contava – o que nenhum de nós contava, na verdade – era que essa profunda conexão pessoal que papai estava estabelecendo com seu público iria de alguma forma eclipsar as aventuras fugazes que suas câmeras estavam compartilhando. No fundo, papai era um contador de histórias e, junto com David Wolper e sua talentosa equipe de pós-produção, ele contava histórias fascinantes das profundezas salgadas, cada uma com uma espécie de começo, meio e fim que rivalizava com qualquer aventura roteirizada. O elemento humano foi um aspecto constante e subjacente de cada episódio, mas nunca foi feito para ficar na frente daqueles lindos peixes. (Cousteau, 2010, p. 141, tradução do autor)¹⁶⁹.

and well-publicized work. In the age of mass media, this is the science that primarily enters the public realm, and it has a large enough following to be quite attractive. But it is not the science that gets the most attention in the social world of scientists because it has limited use in expanding the domain of science].

¹⁶⁸ No original: [(...) were decisive childhood influences in shaping our aspirations to become more deeply involved with animals and nature. One cannot underestimate the benefits science and environmentalism have accrued from the interest in wildlife and nature stimulated by fil.].

¹⁶⁹ No original: [Despite the runaway success of *The Undersea World of Jacques Cousteau* and the attendant rush of fame that found each of us in turn, Dad knew better than anyone that the true stars of the show were the sharks and whales, dolphins and turtles, and penguins and frogs that appeared each week in American living rooms in brilliant *Technicolor* in such an intimate way that viewers were made to feel a part of the accompanying adventure. At least, that is what he believed, going in. What he hadn't counted on – what none of us had counted on, really – was that this deep personal connection Dad was making with his audience would somehow eclipse the fleeting adventures his cameras were sharing. At bottom, Dad was a storyteller, and together with David Wolper and his

Jacques Cousteau é considerado, portanto, um dos primeiros a praticar filmagens submersas, inclusive tendo desenvolvido equipamentos que possibilitavam a captação de imagens debaixo d'água. É de conhecimento de muitos que Cousteau sempre gostou da fama e a utilizou inclusive para colecionar relacionamentos extraconjugais, até com uma atriz de Hollywood, como seu próprio filho Jean-Michel Cousteau (2010) revela em sua biografia e que foi dramatizada no filme *A Odisseia* (2016), de Jérôme Salle. Além disso, suas aventuras eram extremamente dispendiosas e possivelmente ele conseguiu obter o montante para realizá-las pela credibilidade de ser um inventor renomado, mas, principalmente, por reunir uma excelente equipe em contar histórias. Nesse sentido, ainda que o objetivo elementar dos filmes de Jacques Cousteau tenha sido inicialmente a venda do produto audiovisual com entretenimento, tanto ele quanto seu filho Philippe (Figura 70) de fato se preocuparam em narrar histórias de descobertas marinhas para mostrar não só a beleza do nosso planeta, mas também que elas estavam sendo ameaçadas e deveriam ser protegidas. Como ele mesmo costumava dizer: “As pessoas protegem o que amam”; e Cousteau realmente amou o que mais tentou proteger, o mar.

Figura 70 – Jacques e Philippe Cousteau



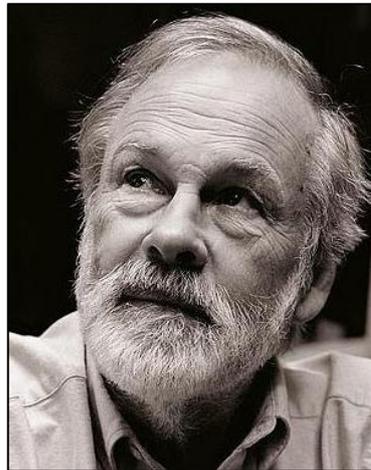
Fonte: Cousteau, *The Singing Whale* (1973).

talented postproduction team, he spun fascinating tales of the briny deep, each with a kind of beginning, middle, and end to rival any scripted escapade. The human element was a constant, underlying aspect of each episode, but it was never meant to be out in front with those beautiful fish].

7. ADRIAN COWELL: 50 ANOS DA AMAZÔNIA EM FILME

Adrian Cowell¹⁷⁰ (Figura 71) nasceu em 2 de fevereiro de 1934, em Tongshan, na China, país onde seu pai britânico, Edmund Cowell, trabalhava na indústria de mineração de carvão. Viveu um período de sua vida na Austrália, junto com seu irmão, Christopher, e depois mudou-se para a Inglaterra, onde graduou-se em História pela Universidade de Cambridge, em 1955. Entre 1955 e 1956, foi com a Oxford & Cambridge Far Eastern Expedition até Singapura para fazer uma série de três programas de 26 minutos para a BBC, intitulada *Travellers Tales*, produzida por David Attenborough e Brian Branston.

Figura 71 – Adrian Cowell

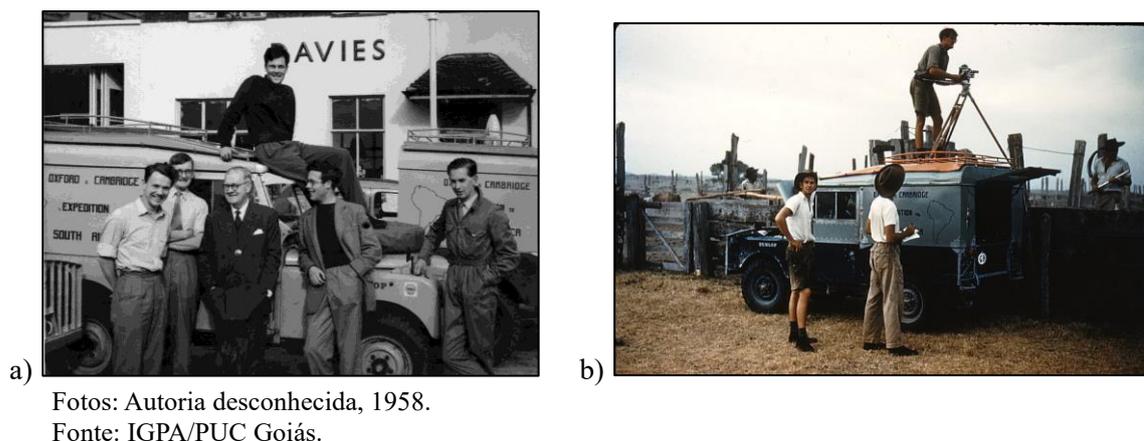


Fonte: IGPA/PUC Goiás.

Entre 1957 e 1958, esteve pela primeira vez no Brasil, quando a Oxford & Cambridge Expedition veio à América do Sul para a produção de quatro programas de 26 minutos para a série *Adventure* da BBC (Figura 72a-b).

¹⁷⁰ Sobre a vida e obra de Adrian Cowell. Disponível em: <https://basearch.coc.fiocruz.br/downloads/adrian-cowell.pdf>. Acesso em: 16 out. 2023.

Figura 72 – Expedição Oxford-Cambridge para a América do Sul



Fotos: Autoria desconhecida, 1958.
Fonte: IGPA/PUC Goiás.

Foi nessa expedição que ele conheceu os irmãos Villas Bôas: Leonardo (1918-1961), Cláudio (1916-1998) e Orlando (1914-2002). Ele ficou tão intrigado com os irmãos que deixou a expedição sul-americana para se juntar a eles na Expedição Centro Geográfico¹⁷¹, que tinha o objetivo de encontrar o centro geográfico do Brasil. Esse foi o início de sua vida em uma floresta tropical e de uma longa amizade com os Villas Bôas (principalmente Cláudio e Orlando, uma vez que Leonardo morreu precocemente, aos 43 anos, por problemas cardíacos). Em seu livro *The Heart of the Forest*, ele narra esse momento:

(...) a *Expedição de Oxford e Cambridge para a América do Sul* me levou à floresta amazônica, onde passamos um ano viajando para lugares como Roraima e trabalhando em algumas das regiões não desenvolvidas da floresta amazônica. Finalmente, a última etapa desta segunda jornada me levou a Capitão Vasconcelos, e fiquei intrigado com o plano dos Villas Bôas de uma expedição à região inexplorada do Xingu. Esperei até conhecê-lo por algumas semanas e depois perguntei se eu poderia participar do grupo. “Estamos pegando uma dúzia de índios primitivos”, foi a resposta [de Orlando], “então devemos ser capazes de lidar com um inglês também”. Eu fui aceito; a longa espera havia compensado. Naquela época, o Presidente do Brasil [Juscelino Kubitschek] estava apostando sua carreira e pressionando as finanças do país para construir uma nova capital no interior [Brasília]. (Cowell, 1961, p. 17, tradução do autor)¹⁷².

¹⁷¹ Em *A marcha para o Oeste*, Cláudio e Orlando Villas Bôas narram como, em 1943, se juntam à Expedição Roncador-Xingu, organizada pelo governo federal, que “resultaria em milhares de quilômetros de trilhas e rios percorridos, dezenas de pistas de aviação abertas e cidades inauguradas e, sobretudo, na fundação do Parque Nacional do Xingu”. (Villas Bôas, 2012).

¹⁷² No original: [(...) the Oxford and Cambridge Expedition to South America had brought me to the Amazon forest where we had spent a year travelling to places like Roraima and working in some of the undeveloped regions of the Amazon forest. Finally, the last stage of this second journey had brought me to Capitao Vasconcelos, and I had been intrigued by Villas Boas’ plan for an expedition into the unexplored region of Xingu. I waited till I had known him for some weeks and then asked if I could join his party. “We are taking a dozen primitive Indians, was the reply, “so we should be able to cope with an Englishman as well”. I was accepted; the long wait had begun. At that time, the President of Brazil was gambling his career and straining bis country’s finances to build a new capital in the interior].

A proximidade com os Villas Bôas provavelmente significou seu maior engajamento nas questões indígenas por meio da sua produção cinematográfica, mas, para além disso, ele documentou toda a mudança de uma região de um país, a Amazônia brasileira¹⁷³ (Figura 73)¹⁷⁴. O próprio Cowell assume isso em um comentário sobre seu acervo de filmes da Amazônia: “O que aprendi com os irmãos Villas Bôas e os índios serviu de inspiração para a maior parte de meus trabalhos, nos próximos 50 anos, tornando-se também o tema de meu primeiro livro, *The Heart of the Forest*”. (Chaves, 2020, p. 329).

Figura 73 – Mapa do Brasil



Legenda: Mapa maior: Brasil, com destaque no centro para o Parque Nacional do Xingu, onde vivem atualmente 16 etnias diferentes. Mapa menor: Amazônia brasileira.

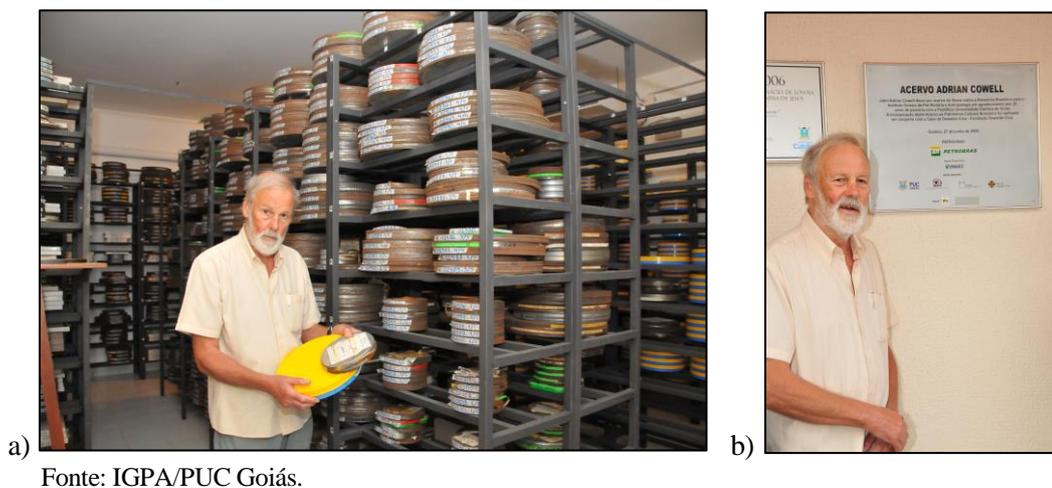
Fonte: Instituto Socioambiental (ISA) e IMAZON.

Com a realização do projeto *Histórias da Amazônia – 50 Anos de Memória Audiovisual*, aprovado pela Lei Federal de Incentivo à Cultura, foi possível trazer todo o acervo de Adrian Cowell (Figura 74a-b) de Londres para o Brasil e incorporá-lo ao Acervo Audiovisual do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA), da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás), uma referência nacional na preservação do patrimônio cultural brasileiro.

¹⁷³ Amazônia brasileira é, desde 2007, conhecida como Amazônia Legal, definida em Lei Complementar nº 124, de 3 de janeiro de 2007, e abrange os estados do Mato Grosso, Tocantins, Maranhão, Pará, Amazonas, Rondônia, Roraima, Acre e Amapá. Fonte: IBGE, 2022. Disponível em: <https://shorturl.at/bcGVX>. Acesso em: 28 jul. 2023.

¹⁷⁴ Mapa maior: <https://terrasindigenas.org.br>. Mapa menor: <https://amazonia-legal.org.br>.

Figura 74 – Adrian Cowell doa o seu acervo relacionado ao Brasil para o IGPA (2008)



Fonte: IGPA/PUC Goiás.

O acervo de Adrian Cowell tem cerca de 3.500 latas de filmes (9.314 rolos), aproximadamente 900 mil metros e 1.371 fitas magnéticas em diversos formatos de áudio e de vídeo, totalizando um total de sete toneladas, armazenado em ambiente climatizado e controlado, em mobiliário adequado e em processo de documentação, organização sistemática, limpeza e alimentação da base de dados no IGPA da PUC Goiás, e estabelece um convênio de cooperação técnica e cultural com a Casa de Oswaldo Cruz (COC), unidade da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), no Rio de Janeiro. Após a chegada, as latas de filmes antigas, fabricadas à base de metal, foram substituídas por novos estojos e carretéis de plástico (Figura 75), configurando, dessa maneira, em uma infraestrutura básica que permite criar um ambiente preservacionista de acordo com as normas técnicas empregadas nas cinematecas mundiais. (Chaves, 2020, p. 329).

Figura 75 – Acervo fílmico de Adrian Cowell em Goiânia/GO



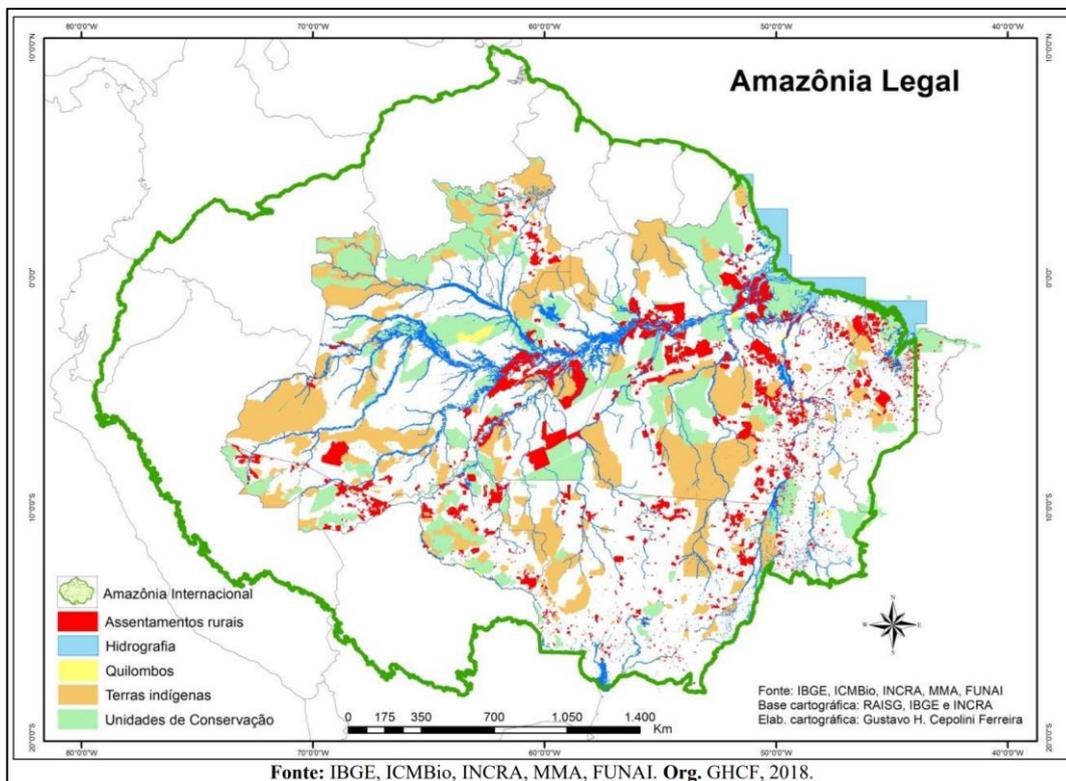
Foto: Filipe Chaves, junho de 2023.
Fonte: IGPA/PUC Goiás.

Assistir aos filmes do cineasta inglês nos dá uma extraordinária dimensão do que ocorreu com a Amazônia brasileira entre 1958 e 2008, principalmente nos anos 1980, época em que Adrian Cowell passou uma década ininterrupta, junto com sua equipe, documentando o que acontecia com a floresta amazônica e a vida dos atores sociais que ali conviviam e/ou conflitavam-se.

Gustavo Henrique Cepolini Ferreira, em sua tese de doutorado sobre a obra cinematográfica de Adrian Cowell, defende que a obra do cineasta inglês:

[...] além de registrar um momento histórico importante para o país e, sobremaneira, da Amazônia Legal [Mapa 1], permite uma ampla leitura sobre as disputas territoriais, as quais ancoram-se em quatro dimensões indissociáveis, a saber: comprovar que seu acervo cinematográfico é o maior sobre a Amazônia, o segundo versa sobre os intensos e atuais registros dos conflitos no campo, o terceiro remete ao papel das políticas públicas territoriais na Amazônia em consonância com a teoria dos conflitos agrários envolvendo indígenas, posseiros, sem-terra, camponeses, entre outras populações extrativistas/tradicionais e, por fim, a última dimensão indica uma contribuição pedagógica, ou seja, os documentários como instrumento de pesquisa, linguagem, denúncia e recurso político-pedagógico para as escolas. (Ferreira, 2018, p. 21).

Mapa 1 – Amazônia Legal e suas territorialidades



Fonte: Ferreira, 2018, p. 105.

Assim, optei por selecionar os filmes de Adrian Cowell para esta investigação ao considerar o bioma Amazônia como natureza selvagem, ainda que, em seus filmes, ele mostra principalmente os conflitos socioambientais que acontecem nesse território. Os filmes não focam em animais ou plantas, mas sim na floresta inteira como cenário dos embates [selvagens] entres diferentes grupos humanos. O viés que Adrian Cowell dá a seus filmes é extremamente político.

Durante a ditadura militar, período macabro que durou 21 anos, entre 1964 a 1985, Cowell presenciou e filmou o projeto de desenvolvimento descomunal dos militares, que pretendiam realizar a integração completa do território nacional. A mais famosa das obras que retrata este período foi a construção da Transamazônica, que ambicionava cortar a Bacia Amazônica de leste a oeste e ligar a Região Nordeste ao Peru e ao Equador. “A construção da Transamazônica massacrou a floresta, consumiu bilhões de dólares, e até hoje a estrada tem trechos intransitáveis por conta das chuvas, dos desmoronamentos e das enchentes dos rios.” (Schwarcz, 2015, p. 454).

A pesquisadora chilena Ana Pizarro, em seu exímio livro *Amazônia: as vozes do rio* (2012), realiza um estudo abrangente sobre a ocupação simbólica da região, desde a época de seu “descobrimento” até o período contemporâneo, identificando os principais discursos narrativos que se construíram sobre esse espaço. Sobre a Amazônia, a autora afirma que:

a região assume a feição de uma área fundamental nas perspectivas futuras, não apenas na América Latina, mas da própria humanidade, uma vez que guarda a maior biodiversidade do planeta e os recursos minerais essenciais para o desenvolvimento energético, bem como os recursos hídricos que, como se percebe no momento atual, passaram a representar a possibilidade de sobrevivência no futuro. (...) Se a civilização, como tem sido concebida, foi construída em oposição à natureza (Laville; Leenhardt, 1996) e chegamos a um ponto em que as gerações futuras correm risco, o universo amazônico, pelas características especiais de sua formação, permite sonhar com uma “civilização” construída de outro modo, ou, pelo menos, a partir de uma maior integração com a natureza. (Pizarro, 2012, p. 19-20).

Embora os filmes de Adrian Cowell mostrem especialmente a destruição da natureza, ele consegue fazer com que sonhemos com a integração a qual se refere Pizarro; pois, em seus filmes, ainda que os destruidores geralmente vençam, é possível imaginar e aprender com os grupos humanos que possuem maneiras de viver numa relação de equilíbrio com a natureza.

Em seu livro *The Heart of the Forest* (1961), Adrian Cowell narra como se juntou à expedição dos irmãos Villas Bôas pouco antes da inauguração do Parque Indígena do Xingu, em 1961. Ele conta, com detalhes, como era o dia a dia dos irmãos sertanistas, cujo objetivo era atrair povos indígenas para o que seria o interior do Parque com o intuito de proteger sua cultura e os próprios indígenas das ameaças causadas pelo avanço da civilização do homem branco. Cowell

descreve como aprendeu a ouvir a mata e a caçar com um guerreiro do grupo Aweti, de nome Kaluana. “A floresta é o mundo dos ouvidos”, constata em um momento. “Pouco a pouco, porém, *Kaluana* me introduziu neste mundo vertical invisível da floresta com sua estranha orquestra de sons amazônicos”. (Cowell, 1961, p. 33-34, tradução do autor)¹⁷⁵.

Não por acaso, seu primeiro filme feito na floresta amazônica também possuía o nome de *O Coração da Floresta (The Heart of the Forest)*, que fazia parte da série *A Destruição do Índio* (1961). Para esta análise, além dos dois primeiros filmes realizados no Brasil, focaremos outras três séries do documentarista: *Últimos Exploradores: os Irmãos*; *A Década da Destruição*, filmada ao longo da década de 1980; e a série *O Legado de Chico Mendes*, realizada a partir do ano 2000, em que atualizam as questões políticas para o desenvolvimento da Amazônia e seu impacto sobre o meio ambiente e os povos da floresta. A lista de seus filmes realizados no Brasil pode ser vista na Tabela 1 abaixo. No Anexo A desta tese, há as sinopses e as fichas técnicas dos filmes.

Tabela 1 – Lista de séries e filmes de Adrian Cowell filmados no Brasil

SÉRIES	FILMES
ADVENTURE BRAZIL <u>A DESTRUIÇÃO DO ÍNDIO</u> <u>CULTOS DO SERTÃO</u> <u>O DESTINO DO CORONEL FAWCETT</u>	<u>O CORAÇÃO DA FLORESTA</u> <u>CAMINHO PARA EXTINÇÃO</u> <u>CARNAVAL DA VIOLÊNCIA</u> <u>ROMEIROS</u> <u>OS FILHOS DE SANTO</u> <u>JANGADEIROS</u> <u>O DESTINO DO CORONEL FAWCETT</u>
<u>ÚLTIMOS EXPLORADORES - OS IRMÃOS</u>	<u>A TRIBO QUE SE ESCONDE DO HOMEM</u> <u>O REINADO NA FLORESTA</u>
<u>A DÉCADA DA DESTRUIÇÃO</u>	<u>O CAMINHO DO FOGO</u> <u>NA TRILHA DOS URU EU WAU WAU</u> <u>NAS CINZAS DA FLORESTA</u> <u>MONTANHAS DE OURO</u> <u>CHICO MENDES – EU QUERO VIVER</u> <u>TEMPESTADES NA AMAZÔNIA</u> <u>FINANCIANDO O DESASTRE PARTE I – COM O COLONO RENATO</u> <u>FINANCIANDO O DESASTRE PARTE II – COM JOSÉ LUTZEMBERG</u> <u>FINANCIANDO O DESASTRE PARTE III – COM CHICO MENDES</u> <u>A MECÂNICA DA FLORESTA</u> <u>MATANDO POR TERRAS</u>
<u>OS ÚLTIMOS ISOLADOS</u>	<u>FUGINDO DA EXTINÇÃO</u> <u>O DESTINO DOS URU EU WAU WAU</u> <u>FRAGMENTOS DE UM POVO</u>
<u>O LEGADO DE CHICO MENDES</u>	<u>BARRADOS E CONDENADOS</u> <u>UMA DÁDIVA PARA A FLORESTA</u> <u>QUEIMADAS NA AMAZÔNIA</u> <u>O SONHO DO CHICO</u> <u>BATIDA NA FLORESTA</u>

Fonte: IGPA/PUC Goiás.

¹⁷⁵ No original: [The jungle is a world of the ears. [...] Little by little, however, *Kaluana* introduced me into this unseeing vertical world of the forest with its strange orchestra of Amazonian sounds].

7.1 A Destruição do Índio (1961)

A série *A Destruição do Índio* é composta por três filmes: *O Coração da Floresta*, *Caminho para Extinção* e *Carnaval da Violência*, cada um com duração de aproximadamente 30 minutos, filmados no Brasil, Peru e Bolívia, entre 1960 e 1961. A série trata de questões referentes aos povos indígenas impactados tanto na floresta amazônica brasileira quanto nos países andinos. Esses filmes nunca haviam sido exibidos no Brasil, mas, em 2009, as imagens foram telecinadas e o som restaurado. A fotografia é de Louis Wolfers, com imagens adicionais de Jesco von Puttkamer (1919-1994)¹⁷⁶. Para esta investigação, interessam-nos os dois primeiros filmes.

Em *O Coração da Floresta*, Cowell e sua equipe estão em Morená, alto Xingu, em 1961, como nos informa o leiteiro. O filme em preto e branco inicia-se com uma panorâmica mostrando um rio no primeiro plano, a floresta intocada ao fundo, e corta para um grupo indígena remando numa canoa sobre as águas calmas do rio. Depois, na aldeia, vemos indígenas já usando roupas do homem branco. Enquanto todas essas imagens aparecem, uma narração declama:

Antes da primeira aurora, uma forte escuridão reinava na floresta. Nada agitava as águas, nada voava no céu. *Mavut Sinim*, o Neto do Sol, olhou sobre a mata do Morená. Pegou os arbustos e soprou sobre eles. Os arbustos viraram gente. Nós, os índios. Sobrevoando as árvores, *Mavut Sinim* olhava seus índios. Para uns deu o remo, para outros a canoa. Assim todos navegavam em paz. Mas agora o medo se abateu sobre nosso povo. *Mavut Sinim* deu a arma de fogo para os homens brancos que vão roubar nossa floresta do Xingu. Em tudo *Mavut Sinim* colocou vida, dentro das árvores, debaixo das águas. (Cowell, *O Coração da Floresta*, 1961).

Acompanhamos um indígena pescando com arco e flecha, com uma habilidade surpreendente. Outro indígena bate o timbó nas águas dos lagos. Quando o veneno se espalha pelas profundezas, eles aguardam os peixes que os espíritos oferecem para as suas flechas. Outro grupo captura uma sucuri, que também será utilizada em suas refeições. Através dessas sequências, Cowell nos mostra como é a rotina de uma aldeia em busca de alimentos para comer. Mas há animais que eles não caçam. Alguns indígenas acreditam que seus ancestrais reencarnam em cervos, por isso não os matam. Outros se tornam de estimação. Para eles, “a terra é amiga, personalizada em seres místicos e espíritos que são os donos dos presentes da vida”. (Cowell, *O Coração da*

¹⁷⁶ Jesco von Puttkamer, fotógrafo e documentarista brasileiro, que se notabilizou por documentar durante 40 anos as culturas indígenas no Brasil. Acompanhou Adrian Cowell nos primeiros anos do cineasta inglês no país.

Floresta, 1961). Depois de nos mostrar um modo de vida em equilíbrio com a natureza, Cowell começa a nos apresentar que algo está prestes a mudar, como informa a narração:

Os sertanistas do serviço de proteção aos índios viajam para proteger os índios das invasões dos grileiros. Os índios que estão nessa canoa perderam suas aldeias e quando são expulsos da terra de seus ancestrais, definham e morrem. Por que esta índia morre quando perde sua terra? Esta é a questão da nossa viagem. (...) Os povos do Xingu fugiram para cá de todos os quadrantes da América do Sul. Este é seu refúgio contra os brancos, o último refúgio para os segredos da floresta. (Cowell, *O Coração da Floresta*, 1961).

O filme utiliza o modo expositivo, de acordo com a classificação de Bill Nichols, já que esse modo “dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes, que propõem uma perspectiva ou expõem um argumento”. (Nichols, 2016, p. 174). Através de numerosos planos de indígenas e os lugares que utilizam para sua sobrevivência, como a aldeia, a floresta, os rios, Cowell nos diz que a vida desses grupos humanos era tranquila, até que surge o homem branco para destruir sua paz. Já na metade do filme, uma narração em voz *over* nos informa como cada um enxerga a floresta, o indígena e o branco, ilustrando cada uma dessas falas, conforme o que é dito:

Por todos os lados, a floresta abraça a aldeia. Para o branco, a floresta é selvagem e fora da lei. Uma muralha escura dos seus medos. Esta aranha caranguejeira é venenosa. Mas os índios usam sua teia para cobrir feridas. O mel das abelhas cura a ferroadada da arraia. Para os brancos, esta flor serve apenas para decoração. Mas para os índios, é um remédio como as penas de mutum... que curam o enjoo de mulheres gestantes. Tudo na floresta, as plantas, animais, insetos e pássaros... formam a complicada teia para a sobrevivência do índio. Por exemplo, as raízes dessa planta curam dor de cabeça. Esse índio, já bastante aculturado, é um pajé. Ele revela o segredo para o seu neto. A raiz é amarga, mas ele manda seu neto mastigar. Raladas e fervidas, as raízes cedem o remédio. Este velho está ensinando ao garoto. (Cowell, *O Coração da Floresta*, 1961).

Convivendo com os indígenas e os irmãos Villa Bôas, o cineasta inglês aprende com eles como é viver em uma floresta, que não dá para vê-la da mesma maneira que os ocidentais a enxergam, muitas vezes como um inferno verde que deve ser destruído para gerar dinheiro. Elisabeth K. Kitamura lembra que “no imaginário social, ainda é marcante a representação da região amazônica tal como o inferno verde, tão temido pelos primeiros colonizadores portugueses que aportaram em terras brasileiras”. (Kitamura, 2017, p. 29). Milanez lembra que a relação que tinha com os indígenas e essa experiência vivida no Brasil fez Cowell inclusive dar “ao filho o nome de Xingu Cowell. Filho este que o acompanhou em viagens até morrer de forma trágica e prematura, aos 18 anos, em 1986, em um acidente de caiaque”. (Milanez, 2012, p. 3).

Neste filme é mostrado o trabalho dos irmãos Villas Bôas; aparece o sertanista Cláudio, que passou sua vida tentando ajudar crianças indígenas a se adaptarem ao nosso mundo. “Poderão elas se salvar de um fatalismo torturante de quem vê o fantasma da extinção se aproximando?”, questiona a narração ao final. Os indígenas, donos dos segredos de uma floresta condenada, também estão condenados, diante o massacre perpetrado pelos brancos que conquistam tudo.

No próximo filme, *Caminho para Extinção*, filmado em 1960, um ano antes da criação do Parque Nacional do Xingu, Adrian Cowell conta de que forma qualquer pessoa, naquela época, poderia comprar uma área na floresta ainda inexplorada, no norte do Mato Grosso.

Cowell, no filme anterior, havia nos mostrado como os indígenas vivem de forma equilibrada com a natureza, que eles não consideram selvagem, nem há entre eles esse conceito; e agora, neste filme, ele nos revela todas as frentes que ameaçam os primeiros habitantes e suas terras: os fazendeiros especuladores, que desmatam a floresta para colocar cabeças de gado; os garimpeiros, que invadem qualquer propriedade e enfrentam até a polícia, na busca incessante por diamante e ouro; os seringueiros pobres, que adentram as matas em busca da borracha, possuem uma dívida eterna e trabalham praticamente como escravos para o seringalista rico. A narração *over*, em certo instante, informa:

O mapa de vendas de terra no Mato Grosso mostra uma amarga realidade para o povo *Suya*, como para o povo da cabana desconhecida. O governo do estado, que nunca viu esses índios, está vendendo a única coisa de que o índio depende para viver. E tem uma multidão de especuladores procurando essas terras para comprar. (Cowell, *Caminhando para Extinção*, 1961).

As florestas inexploradas, portanto, são compradas por especuladores de terra. Em certo momento do filme, Adrian Cowell mostra a cidade de São Paulo, onde “prédios são levantados num ritmo de sete por hora, cinco mil por mês. E toda essa revolução industrial se estende na direção das terras indígenas do interior”. (Cowell, *Caminhando para Extinção*, 1961).

Logo em seguida, ele vai até a periferia da capital paulista, onde Joaquim, chefe Guarani, precisou se adaptar ao modo de vida do homem branco para sobreviver na selva de pedras. A narração em *off* diz: “Nas margens de um pequeno lago, na periferia de São Paulo, a família de Joaquim vive em um galpão abandonado. Seu povo conhece os brancos há 400 anos. E isso é tudo que o mundo do branco lhe ofereceu: pobreza e doença, contra as quais o índio tem pouca resistência”. (Cowell, *Caminhando para Extinção*, 1961).

Em seguida, acompanhamos o cacique Wataú, do povo Karajá, que tenta sobreviver através de cobranças de fotos para turistas, na cidade pecuarista de Goiânia. As mulheres da aldeia Karajá vendem cerâmica indígena. Outro comércio praticado é a venda de animais silvestres ou seus

subprodutos: a lontra será criada para ser sacrificada e ter sua pele vendida; as araras fornecem penas para fabricar os cocares; outra fonte de renda são as mantas de pirarucu. Quase ao final do filme, a narração sentencia: “Como uma luta entre animais pré-históricos, o sucesso do homem industrial significa o fim dos primeiros povos”. (Cowell, *Caminhando para Extinção*, 1961). Este filme é uma importante documentação histórica sobre a trágica ocupação do interior do país.

7.2 Últimos Exploradores: Os Irmãos

Entre os anos de 1967 e 1969, a convite dos irmãos Villas Bôas, Adrian Cowell, que estava na Ásia¹⁷⁷ filmando para outras produções, volta ao Brasil para filmar a expedição que tentaria contato com o grupo de nativos isolados Panará (também conhecidos como Kreen-Akarore). O resultado foram dois filmes para essa série, cujos títulos são *A Tribo que se Esconde do Homem* (1970) e *O Reinado na Floresta* (1970), produzidos para a britânica Associated Television (ATV).

O primeiro, *A Tribo que se Esconde do Homem*, possui três versões: de 72 minutos, 66 e 60 minutos, produzidas para diferentes mercados. O acervo em Goiânia tem a versão em língua portuguesa, com duração de 66 minutos, e é a base para a construção da presente análise. A primeira cena desse documentário nos apresenta um homem branco, sozinho, balançando em uma rede numa espécie de acampamento na mata, fumando seu cigarro, pensativo. Há, inclusive, a subjetiva desse homem ao balançar a rede. Mais tarde, saberemos que se trata do sertanista Cláudio Villas Bôas. Através de uma narração com voz *over* – técnica que será comum em todos os filmes de Adrian Cowell –, conhecemos o impasse que atormenta esse ocidental: ele e seus companheiros precisam contatar pacificamente um grupo de indígenas “cautelosos” que se esconde, na mata, da civilização. Logo depois, nos são mostrados rostos indígenas entre as folhas da densa floresta, em esplêndidos close-ups. Esses rostos são a representação dos índios isolados Panará, que estão em uma localidade onde será aberta uma rodovia e precisam ser “resgatados” para o Parque Nacional do Xingu, onde outros grupos indígenas vivem pacificamente.

O Parque foi idealizado pelos irmãos Villas Bôas e possui a liderança do mais velho, Orlando Villas Bôas. Cláudio e Orlando, com a ajuda de 15 etnias diferentes (Txukahamãe, Suya, Txicão, Kalapalo, Mehinako, Aweti, Yawalapiti, Trumai, Nahukua, Matipuhy, Kayabi, Juruna, Kuikuro, Kamayura, Waura), tentarão, portanto, contatar os Kreen-Akarore para levá-los para o

¹⁷⁷ De 1964 a 1965, com o cinegrafista Chris Menges, Adrian Cowell filmou na Ásia as séries *Rebel*, *The Light of Asia* e *The Opium Trail* para a Associated Television (ATV). Além de filmar na América do Sul, o cineasta filmou também na Ásia, principalmente sobre o tráfico de narcóticos no Sudeste Asiático, nas décadas 1960 e 1970.

Parque do Xingu, antes que a estrada chegue, trazendo todos os conhecidos males da nossa sociedade, que ameaçam sua sobrevivência. Na opinião dos sertanistas, essa é a melhor opção para esses índios. Stella Penido nos chama atenção para um comentário de Cláudio Villa Bôas no filme:

Enquanto eu observo, observo também minha própria responsabilidade. Eu os atraio do isolamento, porque nossa ajuda é a única que eles têm. Mas da civilização. Eu só tenho que me afastar, para ver no seu rosto todos os outros que morreram. (...) Um diamante foi encontrado, imediatamente chegaram 2000 garimpeiros. Este é o ritmo do ataque. Estes são os representantes da nossa civilização para o índio desconhecido... Estes homens são os embaixadores da nossa civilização. Esse é o rosto que mostramos ao índio. (Penido, 2009, p. 105).

Os irmãos Villas Bôas lideraram a expedição, que incluía 40 índios armados, de diferentes etnias. Foi construída uma pista de pouso para que os suprimentos pudessem ser lançados para a sobrevivência do grupo. De lá, eles cortaram uma trilha na selva, construíram outra pista de pouso e canoas para que pudessem viajar rio abaixo até a região dos Panará. Embora soubessem que os nativos isolados estavam assistindo à expedição, eles não saíam da selva para fazer contato. Quando a expedição finalmente chegou à aldeia dos Kreen-Akarore, eles haviam-na abandonado há pouco. Quando abandonaram a segunda aldeia, os irmãos Villas Bôas decidem, então, que a única maneira de fazer contato seria deixando presentes (principalmente facões, panelas, espelhos) na trilha e esperando que os Kreen-Akarore chegassem a eles. Porém, mais uma vez, não obtiveram sucesso. O filme termina com Cláudio Villas Bôas se preparando para uma longa espera sob a chuva da floresta, novamente deitado em uma rede fumando um cigarro.

Essa história épica, segundo os comentários de Cowell na página extinta do projeto de seu acervo, foi filmada em um período de dois anos, na região entre o rio Xingu e a Serra do Cachimbo. Foram necessários quatro cinegrafistas – Jesco von Puttkamer, Charles Stewart, Chris Menges e Ernie Vincze – e três técnicos de som – Bruce White, Gareth Haywood e Mike Billing –, que se revezavam na selva durante esse período. O som diegético da floresta, com barulhos de animais diversos e cantos de múltiplas aves e indígenas imitando esses sons, enriquece extremamente a película. No fim, quando aparecem os *lettering*, ficamos sabendo que “a filmagem aconteceu durante o processo de contato. Algumas cenas foram recriadas por Orlando e Cláudio”. A montagem do filme foi feita por Keith Miller.

Adrian Cowell, nos comentários sobre seu acervo, nos revela que as filmagens foram realizadas com uma câmera Arriflex ST e Arriflex BL, em 16 mm, filme Ektachrome positivo em cor. A gravação do áudio foi feita com um Nagra 3 e fitas de ¼. Bill Nichols, importante teórico do cinema documentário, nos lembra que, com o desenvolvimento desses tipos de equipamentos mais

leves, a partir dos anos de 1960, que podiam, inclusive, “ser carregados facilmente por uma só pessoa”, o cinegrafista e o técnico de som “podiam se mover livremente na cena e registrar o que acontecia enquanto acontecia”. (Nichols, 2016, p. 181).

O autor afirma que, com o advento dessas novas tecnologias, os cineastas optam por fazer um modo de documentário mais participativo, em que os realizadores interagem com seus personagens, em vez de apenas observá-los discretamente. Mas, nessa época, o modo que mais se destaca nos filmes do Cowell é o modo expositivo, em que o diretor “ênfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa”, geralmente com uma voz *over*. Não quer dizer, entretanto, que um único filme pode conter todos os modos caracterizados por Nichols (2016, p. 52).

Para Stella Penido, “a vivência no Xingu, a amizade com Cláudio e Orlando Villas Bôas, e o processo de contato com os Panará foram o aprendizado de Adrian para que todo o seu trabalho no Brasil se concentrasse na defesa da floresta amazônica”. (Penido, 2009, p. 105-106).

No segundo filme dessa série, a abertura acontece com uma longa panorâmica da floresta tropical, que está coberta por uma massa de ar carregada de vapor d’água, o que oferece a ela uma atmosfera bucólica, que se intensifica ainda mais por meio da música clássica *Bachiana Brasileira N. 5*, do compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959). As silhuetas de grupos indígenas caminhando sob essa névoa em um campo aberto e depois remando contra a correnteza de um rio nos revelam um lugar de beleza única. Logo, uma voz *over* inicia a narração, ao mesmo tempo em que é mostrada uma aldeia indígena:

Nos confins do Brasil Central, onde começa a Amazônia, existe um reino encantado que pouca gente conhece. Suas aldeias lembram o pátio de uma narrativa épica. Os rios e as árvores envolvem-se em uma paz idílica. E os habitantes são livres como os antigos polinésios: alegres, pintados, enfeitados de penas. Eles cantam e dançam como cantavam e dançavam seus antepassados. O Reino é o Alto Xingu, os habitantes são os índios. E, assim como tantos povos lendários, esses índios são governados por dois estranhos irmãos. (Cowell, *O Reinado da Floresta*, 1970).

Nesse instante, a voz *over* silencia e é mostrado um homem branco em pé gesticulando e contando um caso para um grupo de indígenas, que ouvem atentamente. A locução continua: “O mais velho lembra um roceiro” – Orlando Villa Bôas –, “o outro, um homem tranquilo” –, há um corte de Orlando para Cláudio Villas Bôas, que está sentado em uma roda de outro grupo indígena. Neste momento, é Cláudio quem ouve atentamente um indígena contando um caso em português. Assim, nos é revelado um *lettering* com o nome do filme: *O Reinado na Floresta*.

Esse filme, de 26 minutos, foi feito pela mesma equipe técnica (com exceção de um; em vez de Mike Billing, foi Peter Rann o terceiro do som) e a mesma produtora de *A Tribo que se*

Esconde do Homem. Segundo Adrian Cowell, foram usadas metáforas da Saga Nórdica e música de Villa-Lobos para descrever a inesperada sociedade formada por vários grupos indígenas – reunidas no Xingu pelos irmãos Villas Bôas –, na esperança de primeiro resistirem e depois sobreviverem ao inexorável avanço da sociedade globalizada. Em um dado momento do filme, quando Cláudio está segurando a mão de um indígena, a voz *over* narra: “A função de Orlando e Cláudio é prepará-los para este trauma inevitável”. Há um corte para outra cena, onde dois indígenas carregam Cláudio amigavelmente. E o narrador continua: “E não creio que alguém pudesse fazer isso com mais inteligência”. (Figuras 76 e 77).

Figura 76 – Claudio Villa Bôas carregado por dois indígenas



Fonte: Cowell, *O Reinado da Floresta* (1970).

Figura 77 – Orlando Villa Bôas caminha abraçado com dois indígenas



Fonte: Cowell, *O Reinado da Floresta* (1970).

A preocupação dos Villas Bôas era se os grupos indígenas seriam capazes de fazer uma transição sutil para o mundo contemporâneo ocidental que lhes permitiria manter seu modo de vida tradicional. Por meio dos semblantes sérios desses dois irmãos, em vários momentos do filme, é possível observar que eles não têm tanta esperança. Stella Penido comenta que “o grande terror na memória da maior parte das tribos foram epidemias que vieram com o contato com o homem

civilizado. De alguma forma, o matar e o salvar estavam juntos. Este era o impasse ideológico: como salvar sem destruir”. (Penido, 2009, p. 106).

Esse filme expõe a importância que possuem a terra e os rituais para a sobrevivência desses povos que são ameaçados constantemente, visto que suas terras estão sendo compradas ou roubadas pelos homens brancos. Para os índios, a terra possui a presença de seres míticos e espíritos que lhe oferecem o que é necessário para sua vida. Os ritos são a razão da vida indígena.

O contrário acontece na sociedade de consumo, que é mostrada no fim do filme, a partir de uma câmera alucinante, em cenas de prédios, multidões de pessoas, congestionamento de carros nas grandes cidades, homens cortando árvores com motosserras, grandes árvores caindo, queimadas na floresta. A voz *over* narra nesse momento: “É aberta uma estrada através da reserva do Xingu. É o princípio do fim. ‘Ela destruirá nossos índios’, diz Cláudio”. Logo depois, mostra-se Cláudio caminhando por uma mata que foi há pouco queimada. E a voz que narra questiona: “Transferi-los para outra área seria a solução?” (Cowell, *O Reinado da Floresta*, 1970).

O filme finaliza com cenas do cotidiano indígena, ao som da mesma *Bachiana* de Villa-Lobos do início: indígenas pescando numa canoa (Figura 78); aves sobrevoando a aldeia no céu, que sugere a liberdade dos nativos; mulheres buscando água no rio (Figura 79). Por fim, corta-se para desenhos de Cláudio e Orlando, feitas pelo artista brasileiro Poti (1924-1998), quando surgem os créditos.

Figura 78 – Indígenas pescando no lusco-fusco



Fonte: Cowell, *O Reinado da Floresta* (1970).

Figura 79 – Mulheres indígenas buscando água no rio



Fonte: Cowell, *O Reinado da Floresta* (1970)

7.3 A Década da Destruição

Adrian Cowell, depois de mais uma longa temporada na Ásia, retornou ao Brasil em janeiro de 1980, e, numa coprodução da TV Central da Inglaterra com a Pontifícia Universidade Católica de Goiás (UCG, que se tornaria PUC Goiás), filmou sem interrupção até setembro de 1990. Os direitos desses filmes, no Brasil, ficaram com a PUC Goiás. Desses 10 anos de trabalho na Amazônia (Figura 80), resultou a série *A Década da Destruição*, com versões feitas em 1984 e 1990, e a versão estadunidense produzida pelo WGBH para a rede PBS (Public Broadcasting Service). Elisabeth K. Kitamura observa que um traço marcante dessa série “é o longo período em que a equipe de filmagem permaneceu na Amazônia para registrar as transformações na paisagem humana e natural na Amazônia Ocidental durante as décadas de 1980 e 1990”. (Kitamura, 2017, p. 102).

Figura 80 – Floresta Amazônica,
Rondônia, década de 1980



Foto: Adrian Cowell.
Fonte: IGPA/PUC Goiás.

A série contém nove documentários, sendo eles: *Tempestades na Amazônia* (26 min, 1984); *Financiando o Desastre – Parte I, II, III* (75 min, 1987); *Chico Mendes – Eu Quero Viver* (40 min, 1989); *Montanhas de Ouro* (52 min, 1990); *Na Trilha dos Uru Eu Wau Wau* (52 min, 1990); *Nas Cinzas da Floresta* (52 min, 1990); e *Matando por terras* (52 min, 1990/2011). A versão brasileira do último foi finalizada apenas em 2011, sem a presença do cineasta, que faleceu no dia em que voltaria para o Brasil para finalizá-lo, em 11 de outubro de 2011, como um *lettering* nos informa ao final do filme. Não tive acesso aos filmes *O Caminho do Fogo* (52 min, 1984) e *A Mecânica da Floresta* (26 min, 1984). Para este trabalho, serão feitas análises, portanto, de sete desses filmes.

Nas versões brasileiras, o cineasta divide a direção com Vicente Rios (1954-2022), cinegrafista e coprodutor dos documentários realizados durante esses dez anos. Rios também era funcionário do Instituto Goiano de Pré História e Antropologia (IGPA/PUC Goiás), e provavelmente era o responsável por facilitar, devido à sua nacionalidade brasileira¹⁷⁸, as investidas de Cowell e sua equipe, geralmente estrangeira, em ambientes tão hostis como é a floresta

¹⁷⁸ Durante a pesquisa no IGPA/PUC Goiás, Frederico Mael, que me recebeu no instituto e editou os últimos filmes de Adrian Cowell e Vicente Rios, relatou que Rios sempre contava a ele curiosidades sobre as filmagens. Uma delas é que Jacques Cousteau, enquanto esteve filmando na Amazônia no início da década de 1980, tentou chamar Vicente Rios para sua equipe, mas este não aceitou pois já tinha assumido compromisso com Adrian Cowell. Ele contou também sobre várias ameaças que os cineastas sofriam durante as filmagens para essa série.

amazônica, repleta de conflitos. Ter um brasileiro para fazer a primeira conversa com os atores sociais era de extrema importância. Além disso, “Adrian Cowell evitava rotinas, mudava trajetos, sempre imaginava a possibilidade de uma emboscada”. (Milanez, 2023). Vicente Rios participou como câmera e codiretor dos filmes de Adrian Cowell por mais de trinta anos (Figura 81). Durante os 10 anos em que filmou “o processo de desmatamento da floresta amazônica (identificando dramas e as contradições do desenvolvimento da região), Adrian se envolveu profundamente nessa luta, e seus filmes nesse período mostram a trajetória de personagens emblemáticos da história recente da Amazônia”. (Penido, 2009, p. 106). Stella Penido entende que:

Os acontecimentos que Adrian filmava nas décadas de 1950 e 1960 tinham um enfoque mais reflexivo. Já nos anos 1980, ele ia de um lugar para outro, em Rondônia, tentando desesperadamente acompanhar o desenvolvimento acelerado; não era tão fácil entender o que estava filmando. Alguma coisa na fronteira lhe parecia muito errada. O mais difícil era saber o quê. (Penido, 2009, p. 106).

Figura 81 – Vicente Rios e Adrian Cowell



Legenda: Rios e Cowell durante uma filmagem para a série *A Década da Destruição*, nos anos 1980.
Fonte: IGPA/PUC Goiás.

Vale lembrar a conceituação já mencionada de Nichols (2016) sobre os seis modos de representação do documentário: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Conforme observa Penido, nos primeiros filmes de Adrian Cowell, nas décadas 1960

e 1970, há um enfoque reflexivo, embora o modo expositivo prevaleça nesse período, caracterizado pela voz *over* masculina, que nunca aparece em cena e expõe o que vemos.

A partir dos anos 1980, Gustavo Ferreira verifica que os filmes do cineasta terão predominância do modo participativo, já que apresentavam como característica entrevistas com personagens ou interagem com os mesmos. Ferreira argumenta que “pode-se notar que as práticas oriundas das ciências sociais, ao realizarem uma observação participativa, contemplam uma leitura visceral da forma como as populações vivem, organizam-se e ocupam determinadas frações do território”; dessa forma, como estar presente é essencial para o cientista social, também é para o documentarista. (Ferreira, 2018, p. 71).

Kitamura nota que “o modo expositivo ou argumentativo pode ser percebido – em menor escala do que o participativo –, em todos os títulos que compõem a série *A Década da Destruição*”, já que o cineasta possui a intenção de expor, através de uma voz *over*, de forma extremamente didática, o que acontece na floresta amazônica, dando enfoque aos conflitos socioambientais. (Kitamura, 2017, p. 103). A autora ainda lembra que os filmes de Cowell, cujos títulos “sucintos e objetivos”, que eram produzidos com o intuito de passar em salas de aula, resumem o “caráter didático de temáticas que compõem a representação da realidade regional existente na Amazônia – um complexo contexto social, político e econômico que envolve atores sociais em conflito na luta pelo domínio do mesmo espaço, porém, composto de diferentes temporalidades”. (Kitamura, 2017, p. 102).

Os temas da série *A Década da Destruição* são variados, mas nos dão um panorama de como vários setores da sociedade, por meio dos conflitos ambientais e territoriais, interferem na realidade da Amazônia, tanto em relação à vida dos povos da floresta quanto de seu clima. Todos esses documentários apresentam algumas características em comum, como: a mesma introdução, com cenas de destruição da floresta amazônica; a mesma trilha sonora de tom dramático, que antecipa que o que estamos prestes a ver não são cenas harmoniosas, e sim de conflitos; entrevistas com diferentes atores sociais, envolvidos em conflitos ambientais e territoriais, que nos permitem saber mais de um ponto de vista sobre um determinado assunto; entrevistas com especialistas e políticos; mesmo narrador em voz *over*, que nos contará, de forma didática, o que muitas vezes estamos visualizando na tela da televisão – já que esses filmes foram feitos para a TV, embora tenham circulado, mais de uma década depois de realizados, em mostras de cinema pelo Brasil.

Albert Bailey (Figura 82), técnico de som que acompanhou Adrian durante um período nessa série, cede o seguinte depoimento para o recente filme *Adrian Cowell 50 anos no Brasil*, cuja direção foi de Vicente Rios:

A melhor coisa de se trabalhar com Adrian é que ele não teria medo de fazer nada que ele poderia pedir a alguém para fazer. Então, Adrian poderia simplesmente pegar o tripé e ir adiante. (...) E não havia o tipo de questionamento: “Você sabe quem eu sou? Eu sou o diretor! Eu não carrego bagagens.”... Algo que já vi em algumas outras pessoas. E ele estava sempre lá. E ele tinha uma determinação. (...) Ele nunca tirava um dia de folga. Ele estava sempre lá, e determinado. E por causa disso, você simplesmente se adaptava. Totalmente. E a boa coisa sobre esse trabalho é que, o que eu gosto nisso, Adrian tinha a mente aberta. Ele não sabia aonde o filme o levaria, mas ele iria de acordo com os eventos que se sucediam. E para mim, é disso que se trata esse tipo de filme. Porque eu estive com certos diretores, que tentavam inventar certas coisas. Eles viam algo acontecendo na frente deles. Mas, porque estavam baseados em Londres e tinham trabalhado todo o roteiro. O que acontecia na frente deles parecia não importar. Somente o roteiro. Mas com Adrian, dia após dia, os eventos acontecem. E é isso que você filma. Nunca se tentaria mostrar algo que não estivesse de fato lá. Nunca se pensa, por exemplo: “Hoje seria bom, se eu pudesse fazer esse cara andar por aqui e fazer aquilo.” E eu acho que por isso seus filmes são tão verdadeiros. Porque eles são autênticos. Porque não há nada nesses filmes, quero dizer, eu estive lá por 14 meses, mas não havia nada que eu pudesse dizer: isso não aconteceu de verdade! Tudo que você viu aí, aconteceu. (Rios, *Adrian Cowell 50 anos no Brasil*, 2019).

Figura 82 – Equipe de Adrian Cowell



Legenda: De cima para baixo: José Lutzemberg, Xingu Cowell (filho), Albert Bailey (técnico de som), Vicente Rios (câmera). Década de 1980.
Foto: Adrian Cowell.
Fonte: IGPA/PUC Goiás.

Tempestades na Amazônia (1984), o filme com maior linguagem científica em relação aos outros, foca o que foi a tese de doutorado de Eneás Sallati (ex-diretor do Inpa), ao discorrer sobre as questões climáticas da floresta amazônica. Busca saber se a floresta é consequência do clima ou o clima é consequência da floresta. Através de depoimentos de especialistas e imagens didáticas, nos fornecem uma visão científica do sistema complexo que é a floresta amazônica e explicações sobre o que está acontecendo com a floresta tropical devido ao desmatamento. Sallati nos explica como a floresta é responsável por 50% de sua própria chuva, o que implica que, caso o desmatamento continue no ritmo que está, não somente reduzirá a quantidade de chuvas da Amazônia, mas também da região central do Brasil.

Na Trilha dos Uru Eu Wau Wau (1990) mostra o primeiro contato com os indígenas Uru Eu Wau Wau (Figura 83), pressionados pelo desenvolvimento em Rondônia que atraía, no início da década de 1980, cada vez mais camponeses pobres da área mais desenvolvida do Brasil em direção ao oeste da Amazônia (Figura 84).

Figura 83 – Primeira imagem feita de um indígena Uru Eu Wau Wau



Fonte: Cowell, *Na Trilha dos Uru Eu Wau Wau* (1990).

Figura 84 – Rota de imigração para o oeste da Amazônia



Fonte: Cowell, *Na Trilha dos Uru Eu Wau Wau* (1990).

Incentivados pelo governo federal a migrarem para a floresta, em busca de terra e emprego, os colonos se aproximavam cada vez mais dos indígenas. Nessa conjuntura, uma criança branca é raptada pelos Uru Eu Wau Wau, o que acaba aumentando o ódio dos migrantes contra os nativos, vistos como uma barreira ao desenvolvimento. Paralelamente, a Fundação Nacional do Índio (Funai – órgão governamental brasileiro) organiza uma expedição para contatá-los, com o objetivo de protegê-los do avanço dos civilizados sobre seu território. Essa trágica história é um testemunho de como a expansão para a Amazônia foi desastrosa para todos, tanto para os indígenas como para os colonos pobres. Kitamura observa que:

(...) o filme faz o espectador conhecer os dois lados da história, os diferentes ângulos de tomada do sofrimento, tanto dos índios, quanto dos migrantes brancos. Essa aproximação com o espectador é possível porque na narrativa fílmica, a edição e a montagem privilegiam o enfoque nas diferenças existentes entre as partes em conflito, (...) são, por fim, a representação do conflito socioambiental entre diferentes atores sociais que compõem a severa realidade das fronteiras brasileiras. (Kitamura, 2017, p. 135).

Este filme “pode ser considerado um registro documental de uma situação social de encontros e desencontros que espelha o sentido trágico de fronteiras e se configura como uma espécie de morte cultural e social”. (Martins, 2009 *apud* Kitamura, 2017, p. 133). Apesar de tudo, finalmente, em 1981, a Funai faz contato pacífico com os Uru Eu Wau Wau.

O documentário *Financiando o Desastre* (1987) possui três partes, sendo que, na Parte I, acompanhamos a história do colono Renato. Com depoimentos desse personagem – que podemos estender para milhares de outros que viveram a mesma situação –, somos colocados diante da realidade de que a floresta amazônica não serve para o plantio com as mesmas técnicas utilizadas em outras regiões do país. A floresta é mais vantajosa caso a deixem em pé. O filme aborda de maneira crítica a política ambiental para a Amazônia. Nas palavras de Adrian Cowell, o filme mostra “como o empréstimo de meio bilhão de dólares do Banco Mundial para o Projeto Polonoeste financiou parcialmente a destruição da floresta do oeste da Amazônia, no estado de Rondônia, e como o Banco foi finalmente forçado a admitir seu erro”. (Cowell, *Financiando o Desastre – Parte I*, 1987).

Na Parte II acompanhamos o ambientalista José Lutzenberger (1926-2002), que, por meio de seus depoimentos e entrevistas que realiza com os colonos e fazendeiros, prova como os plantios que acontecem na Amazônia esgotam o solo e são vulneráveis às pragas da região, enquanto a pecuária extensiva possui baixa produtividade e destrói a floresta de maneira irreversível. O filme

aborda de maneira crítica a política ambiental implementada para a Amazônia pelo Banco Mundial, enfocando a devastação feita sob seu financiamento pelos governos municipais, estaduais e federais. O filme constata que o melhoramento de uma rodovia em Rondônia, sem um planejamento adequado para receber mais colonos, significou mais destruição da floresta amazônica e a perda da cultura indígena de diferentes povos. Lutzenberger participaria de outros filmes do cineasta.

Na Parte III acompanhamos o seringueiro Chico Mendes. Adrian Cowell comenta que conheceu Chico através de José Lutzenberger. A ideia de Chico e seus companheiros era criar áreas protegidas a serem gerenciadas pelas comunidades de seringueiros, para manter as árvores que eles tiravam seus sustentos em pé. No entanto, eles possuem um inimigo poderoso, que são os fazendeiros, que desmatam para criar pastos para o gado. É interessante notar que, quando Cowell começou a filmar no Brasil, ainda no início da década de 1960, os seringueiros eram considerados inimigos dos indígenas. Mas como ambos querem manter a floresta em pé, tornaram-se aliados na luta contra quem quer desmatar, como fazendeiros, madeireiros e garimpeiros.

Ao contrário dos fazendeiros, os seringueiros não tinham poder político, muito menos econômico para tentar implementar o projeto. Assim, Chico decide se candidatar, pelo Partido dos Trabalhadores, a um cargo de vereador de Xapuri, sua cidade natal. O filme mostra como é nítida a compra de votos na política brasileira. Pessoas humildes, da mesma classe social de Chico, o pedem para comprar ao menos um refrigerante, a troco de elas darem seu voto ao seringueiro. O analfabetismo político é assustador, mas sem novidades para quem, infelizmente, conhece essa realidade no interior do país. O candidato obviamente perde, pois aqueles que compraram mais votos, provavelmente amigos dos fazendeiros – ou os próprios –, foram eleitos.

Em determinado instante de seu livro, Cowell faz o seguinte comentário:

De vez em quando eu discutia nossas impressões com Elson Martins em Rio Branco. Era um jornalista que cobria o movimento seringueiro desde o seu início, na década de 1970, e amigo especial de Chico. “O seringueiro não é socialista, esquerdista”, disse ele. “Ele é uma pessoa que tem as mesmas ambições do seringalista. Muitas vezes ele não possui nada, é uma pessoa sem patrimônio. Mas ele é um conservador e um moralista. Ele pode parecer um revolucionário pela sua vida difícil, pelo seu amor pela natureza, porque quer uma civilização diferente daquela que o resto do país quer impor à Amazônia. Mas o seringueiro não é um revolucionário na linha marxista-comunista que a esquerda lhe quer impor”. Esse foi o problema da campanha de Chico. (Cowell, 1990, p. 180, tradução do autor)¹⁷⁹.

¹⁷⁹ No original: [From time to time, I would discuss our impressions with Elson Martins in Rio Branco. He was a journalist who had covered the seringueiro movement from its beginning in the 1970s, and a particular friend of Chico's. 'The seringueiro is not a socialist, a leftist,' he said. 'He is a person who has the same ambitions as the seringalista. Often he possesses nothing, is a person without heritage. But he is a conservative and a moralist. He may seem a revolutionary because of his difficult life, his love of nature, because he wants a civilisation different

O filme termina com Chico Mendes visitando, a convite de grupos ambientalistas, um encontro anual do Banco Mundial, em Miami, nos EUA. A voz *over* comenta que, pela primeira vez, os diretores estiveram na condição de ouvir um representante dos povos da floresta. Estava cada vez maior o poder de influência de Chico Mendes. Segundo Felipe Milanez, “Cowell filmou Chico Mendes enquanto era desconhecido da mídia, e a repercussão de seu trabalho foi responsável por lançá-lo como uma personalidade internacional, que deu a ele o prêmio Global 500 da ONU”. (Milanez, 2012, p. 3).

Em *Chico Mendes – Eu Quero Viver* (1989), Adrian Cowell mostra a trajetória do líder seringueiro de Xapuri, no Acre, em defesa da Amazônia. Com registros feitos entre 1985 e 1988, acompanhamos Chico Mendes (Figura 85) na organização dos seringueiros em defesa da floresta, no nascimento da *Aliança dos Povos da Floresta*¹⁸⁰ – juntos aos indígenas, ribeirinhos e outros povos tradicionais –, e na luta pela demarcação das primeiras reservas extrativistas na Amazônia.

Figura 85 – Chico Mendes



Fonte: Cowell, *Chico Mendes – Eu Quero Viver* (1989).

Desde o início do filme sabemos da morte de Chico Mendes, pois a primeira cena é uma homenagem ao seringueiro, em uma igreja nos Estados Unidos, onde a advogada e ambientalista

to what the rest of the country wants to impose on Amazonia. But the seringueiro is not a revolutionary in the marxistcommunist line that the left wants to impose on him.’ That was the problem of Chico’s campaign].

¹⁸⁰ “Anunciada em 1987, em Brasília, durante o lançamento da Campanha em Defesa da Amazônia, a *Aliança dos Povos da Floresta*, idealizada por Chico Mendes e lideranças indígenas, pretendia fortalecer os vínculos entre indígenas e extrativistas, na luta pela defesa das florestas e dos povos que nela habitavam, seguindo modelos de desenvolvimento sustentável para a Amazônia, como as demarcações de territórios e a criação de reservas extrativistas”. Disponível em: <https://cpiacre.org.br/alianca-dos-povos-da-floresta-comunicacao-no-combate-a-crise-climatica/>. Acesso em: 24 out. 2023.

Bárbara Bramble¹⁸¹ afirma, para o público da igreja, que as citações que ela irá ler “foram tiradas de entrevistas de Chico Mendes e de uma carta escrita por ele, em novembro e dezembro de 1988”:

Meu sonho é ver toda esta floresta conservada porque nós sabemos que ela pode garantir o futuro de todas as pessoas que vivem nela. Só desejo que meu assassinato sirva para pôr um fim à impunidade de pistoleiros que são protegidos pela Polícia Federal do Acre. Se um mensageiro descesse do céu e me garantisse que a minha morte fortaleceria a minha luta, ela valeria a pena. A experiência nos ensina o contrário, não é com grandes funerais e manifestações de apoio que iremos salvar a Amazônia. Eu quero viver. (Cowell, *Chico Mendes – Eu Quero Viver*, 1989).

No filme, é possível reconhecer várias cenas utilizadas para o documentário *Financiando o Desastre – Parte III*, que trata da luta de Chico para implementar as áreas de proteção da floresta. Através de imagens do modo de vida simples do seringueiro, sua alimentação e como seu trabalho depende de uma floresta em pé, entendemos os motivos da luta desses trabalhadores. Neste instante, Kitamura observa que:

a narrativa fílmica parece dar início a uma nova concepção de atuação socioambientalista em defesa das florestas e de seus habitantes. Uma concepção diferente da visão clássica e preservacionista da natureza intocada; isso porque Chico Mendes e seus companheiros reivindicam o direito de, como povo extrativista da floresta, a permanência nesse habitat para viver e exercer atividades econômicas sustentáveis. (Kitamura, 2017, p. 152).

No momento em que eles conseguem uma área para ser implementada a primeira reserva extrativista do Brasil, no Acre, o fazendeiro Darli Alves da Silva, que perde a área e se sente prejudicado, junto com os filhos, planeja uma vingança contra Chico. O filme mostra, com detalhes, inclusive com o depoimento de um dos assassinos, Darci Alves Pereira, filho de Darli, a trama armada para o assassinato de Chico, por causa de seus esforços corajosos para deter a devastação da floresta. Após a morte do seringueiro, o filme mostra as repercussões no Brasil e no mundo.

Adrian Cowell, em *The Decade of Destruction*, revela que:

Assim como o Chico, eu não me descreveria como ambientalista. Não pertencço aos Amigos da Terra nem ao Fundo Mundial para a Natureza. Não há animais e há poucas cenas ecológicas nos meus filmes. Mas um movimento é forte precisamente quando as pessoas que não lhe pertencem formalmente reconhecem as suas verdades e agem de acordo com a sua ética. No final de 1988, a consciência ambiental devia estar aproximando-se de um dos seus

¹⁸¹ Barbara J. Bramble é vice-presidente de conservação internacional e estratégias corporativas da National Wildlife Federation (NWF), que é a maior ONG de educação conservacionista dos Estados Unidos. Barbara foi companheira de Adrian durante muitos anos, até a morte do cineasta.

cumes. Como a eletricidade acumulada de uma tempestade, sua descarga foi instantânea e seu efeito sobre Xapuri foi tão devastador quanto um raio. (Cowell, 1990, p. 189 e 197, tradução do autor)¹⁸².

Chico Mendes (Figura 86), depois de sua morte, como Alex Shoumatoff verifica, “tornou-se, quase instantaneamente, um símbolo não só dos problemas da Amazônia e da floresta mas também da degradação ambiental no mundo todo”. (London; Kelly, 2007, p. 76).

Figura 86 – Chico Mendes com um de seus filhos



Fonte: Cowell, *Chico Mendes – Eu Quero Viver* (1989).

Em 2007, pela Lei 11.516, foi criado o Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade, o ICMBio, órgão ambiental brasileiro responsável por propor, implantar, gerir e proteger as unidades de conservação¹⁸³. Entre as unidades de conservação, não haviam apenas aquelas de proteção integral, cuja premissa é a ideia importada da natureza intocada (estação ecológica, reserva biológica, parque nacional, monumento natural, refúgio da vida silvestre), mas também foram criadas as unidades de conservação de uso sustentável (área de proteção ambiental, floresta nacional, área de relevante interesse ecológico, reserva extrativista, reserva da fauna, reserva de desenvolvimento sustentável e reserva particular do patrimônio natural).

Em uma recente reportagem, Barbara J. Bramble disse que “Cowell não estava preocupado com o desmatamento apenas pelo impacto que poderia causar aos animais ou só à natureza, mas ao

¹⁸² No original: [Like Chico, I would not describe myself as an environmentalist. I do not belong to the Friends of the Earth or the Worldwide Fund for Nature. There are no animals and few ecological scenes in my films. But a movement is strong precisely when people who don't formally belong to it recognise its truths and act according to its ethic. At the end of 1988, environmental consciousness must have been approaching one of its summits. Like the accumulated electricity of a storm, its discharge was instant and its effect on Xapuri was as shattering as a bolt of lightning].

¹⁸³ Unidades de conservação (UCs) são áreas naturais criadas e protegidas pelo Poder Público, municipal, estadual e federal. Elas são reguladas pela Lei nº 9.985, de 2000, que institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação (SNUC). Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19985.htm. Acesso em: 25 out. 2023.

que isso representava às pessoas, às populações que dependiam dessa natureza para sobreviver”. (Milanez, 2023).

No filme *Montanhas de Ouro* (1990), percebe-se a dinâmica social, econômica e ambiental na província mineral mais rica do planeta: a Serra dos Carajás, no Pará, estado do norte do Brasil. Os contrastes entre o modo rústico de garimpar dos garimpeiros e a atuação da empresa Vale do Rio Doce, dona da concessão, com seus caminhões enormes, são mostrados através de uma montagem paralela. Adrian Cowell acompanha, junto com sua equipe – vale destacar a questão dos equipamentos relativamente leves (Figura 87) que possuem para registrar esses momentos –, garimpeiros invadindo a propriedade da empresa para garimpar.

Figura 87 – Equipamento de filmagem



Legenda: Equipamento utilizado pela equipe de Adrian Cowell nas filmagens da série *A Década da Destruição*: câmera AATON com lente 10-105mm f2.2; lente 400mm f6.8 Leiz Wetzlar; gravador Nagra 4.2; e microfone direcional.
Foto: Filipe Chaves, junho de 2023.
Fonte: IGPA/PUC Goiás.

Logo depois, filma os seguranças dessa empresa, que, inclusive, dizem que são orientados a destruir o trabalho dos garimpeiros e os entregarem para a Polícia Federal, evidenciando, assim, os conflitos em torno da atividade minerária. Vemos também, no filme, a ascensão e a queda de produtividade, no garimpo de Serra Pelada – conhecida como “formigueiro humano” –, pelas célebres fotografias de Sebastião Salgado. As imagens do garimpo de Serra Pelada, com milhares de homens trabalhando, sem parar, são atemorizantes. A câmera está tão próxima a eles que nos dá a sensação de estar lá. Na metade do filme, vemos uma cena raríssima de acontecer em um documentário: um policial, que está ali para tentar manter a ordem, dá um tiro com sua espingarda mais para baixo e acaba acertando a cabeça de um garimpeiro, que morre instantaneamente. A câmera de Vicente Rios capta todo esse momento, ao mesmo tempo triste e extraordinário. A voz

over comenta logo em seguida: “A morte trágica e sem sentido de Cirilo, do Maranhão, provocou o fechamento da mina em maio de 1986”. O filme mostra no final o crescimento exponencial da produção industrial ao longo da década de 1980 e o rastro de destruição deixado ao redor da floresta amazônica.

O jornalista Felipe Milanez, no filme *Adrian Cowell 50 anos no Brasil*, cede o seguinte depoimento para o diretor Vicente Rios:

O lado que aprendi com o Adrian, é o lado de você lutar contra a injustiça, contra a desigualdade. O lado do ambientalismo popular. O lado do índio, o lado do seringueiro, o lado do garimpeiro contra a grande mineradora, o lado do camponês contra o latifúndio. O trabalho de Adrian Cowell é fundamental em minha formação. Então, o inimigo de Adrian Cowell, é o lado mais forte, é o lado que promove a injustiça, o lado que promove a destruição. O garimpeiro é o inimigo do Adrian, quando o garimpeiro ataca os *Ikpeng* [grupo indígena], promove o genocídio dos *Ikpeng*. Mas o garimpeiro é o aliado do Adrian, frente à grande mineradora, como é o *Montanhas de Ouro*. (Rios, *Adrian Cowell 50 anos no Brasil*, 2019).

Nas Cinzas da Floresta (1990), José Lutzenberger nos mostra como a política do governo brasileiro para a ocupação da Amazônia, na década de 1980, a partir da construção da BR-364, em Rondônia, levou à degradação de enormes áreas de floresta nesse estado. Kitamura observa que “dominam nessa sequência do filme as cenas da câmera que sobrevoam a floresta em busca de uma visão panorâmica que possam exibir para o espectador a imensa devastação incentivada pela construção da BR-364”. (Kitamura, 2017, p. 145). Adrian Cowell comenta que Lutzenberger “levou sua campanha a Washington e se uniu aos esforços das ONGs internacionais, atacando o empréstimo do Banco Mundial ao Brasil para o projeto Polonoroeste”. (Cowell, *Nas Cinzas da Floresta*, 1990). Cowell, em *The Decade of Destruction*, escreve a respeito de Lutzenberger:

No momento em que este manuscrito é enviado para impressão, em abril de 1990, José Lutzenberger – um ambientalista com quem filmamos ao longo da década – acaba de ser nomeado Secretário do Meio Ambiente do Brasil [no Governo Collor]. Ele fala com entusiasmo e gestos dramáticos sobre seus planos para acabar com o desmatamento e fornecer alternativas para ele. Mas quando olho pela janela para os bancos e instituições de desenvolvimento que nos rodeiam em Brasília, não posso deixar de sentir que o seu sucesso, ou mesmo a sobrevivência política, devem ser vistos como improváveis. O peso do dinheiro e dos juros do outro lado, e a falta de uma base de poder real no lado dele, tornam a disputa totalmente desigual. (Cowell, 1990, p. 15, tradução do autor)¹⁸⁴.

¹⁸⁴ No original: [As this manuscript goes off for printing, in April 1990, Jose Lutzenberger – an environmentalist who we have filmed with throughout the decade – has just been appointed Brazil’s Secretary of the Environment. He talks with enthusiasm and dramatic gestures about his plans to stop deforestation and provide alternatives to it. But as I look out the window at the banks and development institutions all around us in Brasilia, I cannot help

Pela sua experiência no país, Adrian sabia que, mesmo naquela época em que finalmente um ambientalista estava à frente do maior cargo em defesa do meio ambiente, lutar contra o desmatamento na Amazônia é uma luta árdua, e chega a ser quase impossível. Há uma sede insaciável por madeira nobre, ouro, diamante, florestas derrubadas para dar lugar à pastagem para gado ou soja, tanto por grupos nacionais quanto internacionais, com o objetivo de obter lucros a curto e médio prazo. Afinal, a Amazônia é palco para grandes disputas entre diversos atores sociais.

Matando por Terras (1990/2011) foi filmado na fronteira leste da Amazônia, ao longo da rodovia Belém-Brasília, em 1986, período que foram assassinadas mais de 100 pessoas no campo, configurando números de guerra no país. Grandes fazendeiros, prestes a perder benefícios adquiridos durante o governo militar, contratam pistoleiros para expulsar grupos de sem-terra acampados. Assistimos, sobressaltados, casas queimadas, assassinatos, famílias expulsas: fatos que levam à retaliação dos sem-terra com queimada de pastos e protestos, forçando os pistoleiros a abandonar o local e à partilha das terras por intermédio do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA). Contudo, a eficácia de tais medidas só dura até o assassinato de mais dois sem-terra e de uma criança de três anos. Nem mesmo a polícia ousa enfrentar os assassinos e a justiça libera os mandantes do crime por falta de evidências. Uma entrevista com o pistoleiro mais famoso da região, conhecido por ter assassinado centenas de pessoas, deixa evidente que a justiça não alcança pistoleiros e latifundiários.

Neste filme, Adrian Cowell filma uma entrevista com um grande fazendeiro e uma reunião da União Democrática Ruralista (UDR), em que Ronaldo Caiado (atual governador de Goiás), ainda jovem, discursa de forma inflamada contra os sem-terra. Entretanto, o cineasta fica mais próximo dos trabalhadores rurais sem-terra, mostrando suas rotinas, reuniões e conversas entre eles, e colhe depoimentos surpreendentes desses homens e mulheres que lutam por um pedaço de terra para não morrerem de fome, em um dos países de maior concentração de terras no mundo. Segundo o Censo Agropecuário de 2017, “a estrutura fundiária brasileira ainda apresenta um alto grau de concentração, que se manteve, praticamente, inalterado entre 1985 e 2006, e cresceu no último levantamento”. (IBGE, 2017).

Conforme Milanez revela, “a regra geral de Adrian Cowell é: “primeiro, filmar o inimigo. Depois de filmar o lado amigo, as portas podem se fechar e o risco aumentar”. (Milanez, 2023). A câmera de Vicente Rios registra uma investida dos jagunços de um fazendeiro atirando contra os sem-terra, em um momento que inclusive o cinegrafista precisa se esconder para não levar tiro. Esse

feeling that his success, or even political survival, must be looked upon as improbable. The weight of money and interest on the other side and the lack of a real power base on his, make the contest wholly unequal].

filme é um retrato fiel da violência que acontece no campo, que é reportado de forma ineficaz pela grande mídia, que assume geralmente o lado do mais forte e sempre coloca os sem-terra como os “invasores” de terra, quando, na verdade, são ocupantes de terras improdutivas, como garante a Constituição de 1988, o direito fundamental do “uso social da terra”. (Lima, 2023).

Assim, durante uma década ininterrupta, Adrian Cowell e sua equipe filmaram a destruição que ocorreu na Amazônia, cuja série de filmes ficou conhecida como *A Década da Destruição*. Esse conjunto de documentários nos deu um retrato autêntico do que incidia sobre a Amazônia e seus diversos grupos habitantes. Se pessoas, na atualidade, desejam entender o que ocorre na maior floresta tropical do mundo, precisam assistir aos filmes de Adrian Cowell, pois os atores sociais continuam os mesmos – e os interesses de cada grupo também.

7.4 O Legado de Chico Mendes

Esta série, composta por cinco filmes, realizada entre 1990 e anos 2000, trata do legado político e social deixado por Chico Mendes. Adrian Cowell realizou esses filmes, produzidos pela BBC2, TVE (TV for the Environment)¹⁸⁵ e para a BBC World, atualizando as questões políticas e sociais para o desenvolvimento da Amazônia e seu impacto sobre o meio ambiente e os povos da floresta. Ao longo de sua carreira, o cineasta foi premiado dezenas de vezes por seus trabalhos, tanto pelos filmes realizados no Brasil quanto nos outros países por onde esteve. Destaca-se os seguintes prêmios: British Academy of Film & Television Arts (BAFTA), o qual conquistou três; Prix Italia – Concorso Internazionale Per Opere Radiofoniche e Televisive, inicialmente chamado Premio Italia; e International Emmy.

Com a evolução das câmeras e o advento de *softwares* de edição digital, os custos de produção diminuíram bastante, pois não era mais preciso comprar filmes em 16mm, revelar, para então iniciar a montagem em moviolas. Ainda que a antiga película trouxesse uma qualidade estética mais interessante e bonita, era muito dispendioso a produção até chegar ao resultado final. Durante minha pesquisa no IGPA, Frederico Mael relatou o que Vicente Rios contou a ele. Adrian revelava os seus filmes na Inglaterra, quando ia de tempos em tempos para lá, durante uma pausa

¹⁸⁵ Adrian Cowell foi membro fundador da empresa Television for the Environment e da instituição de caridade Television Trust for the Environment, fundada em 1984 e conhecida coletivamente como TVE. A empresa produz filmes e incentiva a conscientização sobre questões ambientais. Entre seus principais fundadores e fornecedores estão o World Wildlife Fund (WWF – Fundo Mundial para a Natureza) e o Programa das Nações Unidas para o

nas filmagens na Amazônia. Ele possuía uma sala de edição em sua casa, onde montava os filmes em sua mesa de edição (Figura 88).

Figura 88 – Mesa de edição



Legenda: Mesa de edição para filmes 16mm de Adrian, Cowell, doada ao IGPA, junto com os seus filmes.

Foto: Filipe Chaves, 2023.

Fonte: IGPA/PUC Goiás.

Com orçamentos menores, o surgimento das filmadoras Mini DV (Figura 89), em meados da década de 1990, possibilitou a continuação das produções audiovisuais de Adrian Cowell e Vicente Rios. Mas havia uma questão. Como essas filmadoras são vulneráveis à umidade de uma floresta tropical, eles levavam quatro *camcorders*, com a esperança de que na hora da gravação, pelo menos uma estivesse funcionando. (Ferreira, 2018, p. 365). A vantagem é que eles já podiam olhar o material filmado em campo, o que adiantava a edição. Além do mais, as fitas magnéticas (Figura 90) possuem um custo de armazenamento bem menor do que as películas 16mm.

Figura 89 – Câmera Mini DV



Legenda: Câmera Mini DV utilizada pela equipe de Adrian Cowell, possibilitando o barateamento de suas produções audiovisuais.
Foto: Filipe Chaves, junho de 2023.
Fonte: IGPA/PUC Goiás.

Figura 90 – Fitas magnéticas



Legenda: Diversos formatos de fitas magnéticas de áudio e de vídeo do acervo de Adrian Cowell.
Foto: Filipe Chaves, junho de 2023.
Fonte: IGPA/PUC Goiás.

Antes de iniciar a análise dos filmes da última série de Adrian Cowell, é interessante, como curiosidade, visualizar a foto do mapa da próxima página (Figura 91), que se encontra na entrada da sala de edição do IGPA. Vicente Rios costumava fazer marcações com caneta nos lugares em que eles haviam estado durante as produções dos diversos filmes que fizeram na Amazônia. É possível notar, pelos pontos marcados, que eles conheceram dezenas de localidades, na imensidão da floresta amazônica.

Figura 91 – Mapa da Amazônia



Legenda: Mapa da Amazônia que permanece no IGPA, onde estão marcadas as localidades que Vicente Rios e Adrian Cowell visitaram na região durante todas as décadas que filmaram juntos.

Foto: Filipe Chaves, junho de 2023.

Fonte: IGPA/PUC Goiás.

No documentário *Barrados e condenados* (25 min, 2001), Adrian Cowell analisa a experiência da construção de um grande empreendimento na Amazônia, a Hidrelétrica de Tucuruí, no Pará, inaugurada pelo Presidente Figueiredo, em 1985, que alterou significativamente a realidade dos atingidos pela barragem, causando também sérios impactos ambientais. O objetivo da hidrelétrica, como informam na inauguração, através de imagens de arquivo utilizadas por Cowell, era fornecer energia a cidades como Tucuruí, Marabá, Belém, Vila do Conde e Imperatriz, assim como viabilizar grandes projetos desta nova fronteira do desenvolvimento do país.

Depois de quase 20 anos após a inauguração, Adrian Cowell e Vicente Rios entrevistam pessoas que foram afetadas pela barragem da hidrelétrica, mostrando a falta de planejamento por parte da empresa ElectroNorte e do governo. Além da grande biomassa que foi afundada, gerando uma quantidade enorme de gases na atmosfera, em determinado momento o filme nos mostra que, quando as águas subiram, em 1984, a companhia enviou equipes de resgate de fauna para a floresta. O principal problema eram os animais que ficaram presos nas ilhas, que eram muito pequenas para suportá-los. Eles foram recolhidos para serem lançados depois em florestas próximas. Mas como essas florestas já estavam ocupadas pelas mesmas espécies, segundo a narração *over* de Cowell nos confirma, a maioria dos animais enfrentou uma luta territorial até a morte.

Depois de apresentar as consequências ambientais, o filme nos mostra a consequências sociais, uma vez que, em 1984, 40.000 pessoas foram expulsas de suas terras pelas águas da represa. A maioria delas sentiu que não foram bem recompensadas pela companhia do governo federal. Um

dos atingidos diz que a empresa prometeu a eles uma área rural, uma casa luxuosa, colégio, posto médico e uma boa indenização, mas nada disso foi feito. A câmera faz uma panorâmica e mostra os rostos de dezenas de atingidos pobres que esperam por justiça, em uma assembleia geral realizada pelo Sindicato Rural de Tucuruí.

Cowell e Rios acompanham também o processo que desencadeou a criação de uma reserva de desenvolvimento sustentável, nas ilhas do lago da represa, a Reserva de Desenvolvimento Sustentável (RDS) Pucuruí-Ararão, no estado do Pará, uma unidade de conservação nos municípios de Novo Repartimento e Tucuruí, decretada um ano após a finalização do filme.

A reserva foi delimitada a partir de uma das áreas do lago que abrigavam ilhas tradicionalmente habitadas, com considerável variedade de espécies de fauna e flora. Como toda reserva, propõe-se viabilizar a exploração sustentável de recursos naturais, associada à manutenção dos modos de vida de sua população residente.

No filme *Uma Dádiva Para a Floresta* (25 min, 2001), Adrian Cowell questiona a política internacional contra o aquecimento global e o conceito e funcionamento dos Créditos de Carbono, através do exemplo do que aconteceu em Carajás, no Pará.

O início do filme é a inauguração da estrada de ferro de Carajás, em 1985, para carregar minério de ferro para fora das minas, ao longo da ferrovia para ser exportado. Refazendo o caminho do "desenvolvimento", ocorrido desde a implantação da primeira indústria no local, vemos o funcionamento de uma intrincada teia de destruição. Vale destacar que Cowell utiliza as imagens produzidas para a série *A Década da Destruição*, durante a década de 1980. Durante 20 anos, o carvão vegetal que essas indústrias de ferro consumiram, e ainda consomem, causou o desmatamento de grande áreas de florestas nativas, e o preço internacional do ferro gusa não era suficiente para fazer o plantio de eucalipto, para continuar a fornecer carvão vegetal para as indústrias. Adrian mostra que muitas dessas fábricas de ferro estão enfrentando seu fechamento, quando o início da campanha brasileira pelos Créditos de Carbono traz a possibilidade de ganharem verbas internacionais por plantarem florestas que retiram o carbono da atmosfera.

No cenário internacional de políticas ambientais, os Créditos de Carbono aparecem como uma esperança para a Amazônia, mas, na prática, segundo Adrian, eles são inadequados, como explica através de sua narração *over*. Por meio de uma montagem paralela, ele mostra florestas sendo queimadas e autoridades mundiais reunidas na Conferência Internacional de Haia (2000) sobre mudanças climáticas, e explica: “Países desenvolvidos que possuem fábricas poluidoras argumentaram que, em vez de reduzirem o carbono que lançam na atmosfera, poderiam investir em reflorestamentos que absorveriam parte do carbono. Isto foi chamado de “Créditos de Carbono”. (Cowell, *Uma Dádiva Para a Floresta*, 2001).

Com imagens de trabalhos em carvoarias, inclusive de trabalho infantil, Adrian explica o que seriam os Créditos de Carbono: essa política livraria os países ricos da responsabilidade de poluir. Por enquanto, a poluição dos países em desenvolvimento não é levada em consideração nas Convenções Climáticas. Existem também controvérsias sobre o uso de espécies exóticas, como a plantação de eucalipto. O filme contrapõe florestas de eucaliptos plantadas pelas empresas com o uso racional da floresta, como faz a Fundação Zoobotânica de Marabá, onde se planta uma árvore nativa, quando se tira outra. Mas florestas virgens preservadas, nos conta Adrian, não podem receber Créditos de Carbono no atual estágio da Convenção Climática. Ele narra: “Isto é uma loucura, pois, para receber os Créditos de Carbono, uma floresta virgem precisa ser cortada e queimada, aumentando a poluição da camada de ozônio, e depois reflorestada”. (Cowell, *Uma Dádiva Para a Floresta*, 2001). A conclusão que Cowell chega é que os países desenvolvidos deveriam pagar os países que possuem florestas para mantê-las em pé e não devastá-las. O final são imagens de florestas sendo destruídas e indústrias queimando carvão.

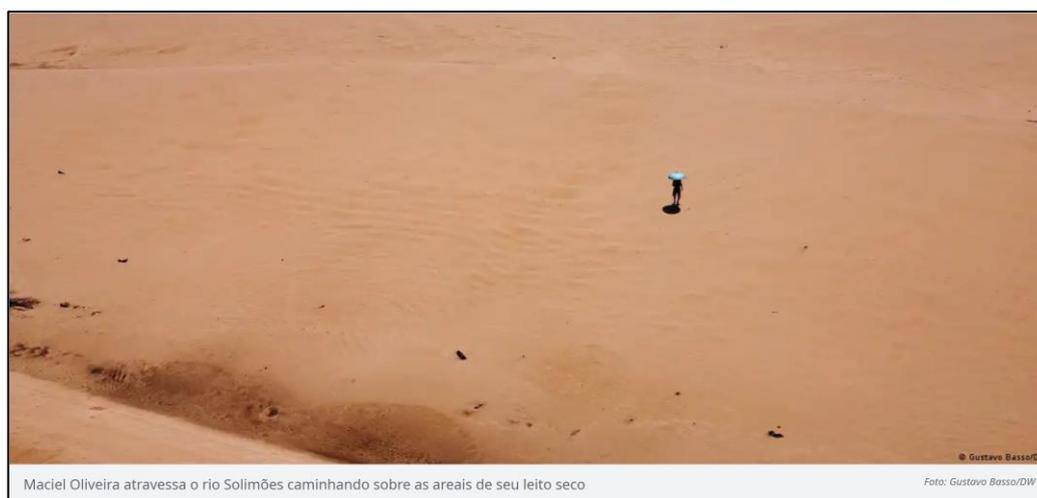
Queimadas na Amazônia (45 min, 2002) trata sobre o impacto causado na floresta amazônica pelo acelerado crescimento e mecanização das plantações de soja, ao longo da rodovia BR-163, que liga o estado do Mato Grosso, rico em plantações de soja, ao novo porto graneleiro da Cargill, em Santarém.

Nas primeiras cenas, Cowell nos mostra que, em 40 anos que ele filmou a Amazônia até aquele instante da realização do filme, a ideia predominante daqueles que defendiam o desenvolvimento econômico da região amazônica era derrubar a floresta para fazer os empreendimentos. Agora, Cowell informa, há pessoas que pensam em um desenvolvimento da Amazônia que mantém a floresta em pé, através de práticas de ecoturismo ou marketing sustentável de produtos da floresta. Entretanto, o cineasta nos conta que, mesmo com o desenvolvimento de novas práticas sustentáveis, o fogo continua queimando em sua maior parte e, segundo narra, “é a maior incineração de matéria viva na história da humanidade”. (Cowell, *Queimadas na Amazônia*, 2002). Adrian Cowell então nos mostra que a pavimentação da estrada vai cortar os custos de exportação, e as terras estão sendo compradas com tal velocidade na região de Santarém que os agricultores e camponeses tradicionais se dão conta de que estão completamente cercados de fazendas mecanizadas de soja.

Cowell exhibe uma tecnologia desenvolvida por cientistas brasileiros, em conjunto com a NASA, que identifica queimadas na floresta em tempo real. Mas a fiscalização dessas queimadas demanda muito dinheiro para comprar helicópteros e pagamento de pessoal. E mesmo assim, um especialista diz que, enquanto os fiscais podem conseguir multar alguns criminosos, outras centenas ou até milhares de queimadas estarão acontecendo ao mesmo tempo e não serão punidas. E os

grandes criminosos, geralmente fazendeiros, muitas vezes deixam vaqueiro, peão, capatazes, e se escondem por trás dessas pessoas. A previsão, ao final do filme, é que a floresta amazônica poderá ser transformada em um deserto bem antes do fim do século XXI. Enquanto escrevo isso, acontece uma seca na Amazônia, transformando a floresta e rios em um grande deserto (Figura 92).

Figura 92 – Paisagem amazônica desértica.



Fonte: Basso, 16 out. 2023.

No filme *O Sonho do Chico* (25 min, 2003), com a vitória de Luiz Inácio Lula da Silva nas eleições de 2002, Marina Silva, a antiga companheira política de Chico Mendes na década de 1980, no Acre, é nomeada ministra do Meio Ambiente. Ela pretende levar adiante os ideais do líder seringueiro, atuando em defesa da Amazônia.

O filme inicia com uma imagem aérea da floresta amazônica, onde Cowell narra que há uma batalha entre duas visões de desenvolvimento pensadas para a Amazônia. De um lado estão os povos da floresta que, inspirados em Chico Mendes, criaram reservas para extrair produtos como borracha, castanhas, óleos, madeira certificada, entre outros. Essa visão era sustentada naquele instante [primeiro mandato de Lula] pela ministra do Meio Ambiente, Marina Silva, antiga amiga de Chico. Do outro lado está a visão que defende o uso da agricultura mecanizada, processo que destrói a Amazônia. A voz de Cowell informa que “o sonho desses agricultores é transformar a Amazônia no celeiro de grãos do mundo”. (Cowell, *O Sonho do Chico*, 2003). O principal porta voz dessa visão, naquela ocasião, era o Governador do Mato Grosso, Blairo Maggi.

Ao assumir a presidência, Lula fez um ato simbólico de visitar a casa que tinha sido de Chico Mendes, o que emocionou Marina Silva. Mas eles teriam um desafio gigante, pois, um ano antes, em 2002, o Brasil batia recordes de desmatamento, que havia aumentado 40% naquele ano. Em determinado instante, Cowell diz que mesmo que amigos de Chico Mendes estejam no governo,

os desmatadores são insaciáveis, e faz a seguinte previsão: quando a maior floresta tropical do mundo finalmente for destruída, o que parece estar destinada a substituí-la será a soja.

O último filme dirigido por Adrian Cowell, *Batida na Floresta* (59 min, 2005), é sobre a luta de Walmir de Jesus, o gerente do IBAMA em Ji-Paraná, que atua para conter o desmatamento ilegal praticado por madeireiros e fazendeiros no estado de Rondônia. O filme mostra Walmir combatendo a extração e a venda ilegal de madeira, através de filmagens de guerrilha, com câmera na mão, para acompanhar os fiscais do IBAMA chegando nos locais de surpresa para aplicar multa aos desmatadores.

Além de proteger a floresta e seu maior tesouro, a imensa diversidade da vida amazônica, o IBAMA também é responsável por proteger o rio Guapurei, famoso por seus peixes e pela riqueza da vida de aves e tartarugas. A narração de Cowell informa que a equipe do Walmir protege as tartarugas de caçadores, pescadores e traficantes de animais. Se eles falham, todo o trabalho será inútil no final. Mas Kitamura observa que “Walmir de Jesus incomoda não só madeireiros e políticos locais, mas também o habitante comum que projeta na figura do chefe do IBAMA, a imagem do desemprego e do atraso econômico na região”. (Kitamura, 2017, p. 167).

Em determinado instante do filme, os fiscais do órgão ambiental são expulsos pelo povo da cidade madeireira de São Domingos do Guaporé, em Rondônia. Walmir volta um tempo depois com a polícia e o exército e estabelece multas para os infratores de até 250 mil dólares. Isso o leva a uma confrontação tensa com a elite local, que tem deputados, um senador e um ministro em um dos partidos da base do governo a favor dos madeireiros e fazendeiros. Muitos instantes do filme, em que Walmir dá entrevistas para Cowell, nos causa tensão ao saber que ele corre risco de vida, pois recebe muita pressão e ameaças. Vale destacar que o Brasil sempre foi um dos lugares mais perigosos do mundo para ambientalistas, e é até hoje. (Pontes, 2022). Felizmente, ao final do filme, nada acontece com ele e nos sentimos aliviados, mas apreensivos se acontecerá algo no futuro. Perguntei a Frederico Mael, funcionário do IGPA, se ele tinha notícias de Walmir, ao ponto que a última notícia que Vicente Rios obteve é que ele havia saído daquela região, mas não sabia onde estava.

Enquanto no primeiro filme da primeira série de Adrian de Cowell no Brasil, *O Coração da Floresta* (1961), os indígenas são protagonistas, no último, como observa Elisabeth Kitamura, eles são invisíveis no cenário de *Batida na Floresta* (2005), “expulso de seu território no momento hegemonicamente ocupado por madeireiros e políticos locais”. (Kitamura, 2017, p. 162).

Em 2008, Adrian Cowell faz o seguinte comentário a respeito de seu acervo:

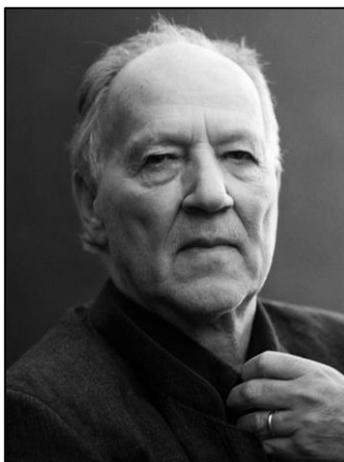
Há 50 anos, era inconcebível que a humanidade pudesse ameaçar a floresta. Referia-se à Amazônia como o “Inferno Verde” e era vista como uma enorme força elementar da natureza que, por puro capricho, matava ou poupava os homens que ousavam penetrá-la. Quando cheguei a este país [...] parecia inconcebível que a Amazônia pudesse chegar a correr tamanho risco, que fosse preciso proteção da polícia ambiental em helicópteros; ou mesmo que precisasse de um Fundo Amazônia para dar incentivos e impedir que a floresta fosse derrubada. Contudo, o que o acervo registrou foi a maior incineração de matéria orgânica feita pelo homem na história do mundo. (Chaves, 2020, p. 334).

Em 2012, *Vicente Rios* dirigiu o filme *Visões da Floresta* (26 min), onde sintetiza alguns dos principais acontecimentos da floresta Amazônica, seus protagonistas e antagonistas, sob o olhar do cineasta *Adrian Cowell*, que faleceu pouco antes de gravar as últimas frases para o filme. A obra ainda retrata o imenso acervo mencionado nesta tese. Portanto, concluímos que os filmes de *Adrian Cowell*, que documentaram 50 anos da história da ocupação da floresta amazônica e os povos que nela vivem, contribuem para o debate político e cultural que envolve a Amazônia e compõem a memória dos povos da floresta, promovendo férteis discussões no sentido de compatibilizar o desenvolvimento socioambiental e o uso sustentável dos recursos naturais. A Amazônia brasileira passa por uma grave crise decorrente das diversas queimadas que estão destruindo a mata, além do crescente desmatamento por madeireiras, criadores de gado e plantadores de soja, com o apoio, inclusive, do último governo brasileiro, cujo mote era “passar a boiada”. Por isso, é importante atentar para o serviço prestado por aqueles que dedicaram uma vida inteira a documentar a maior floresta tropical do mundo e a denunciar toda a destruição que, infelizmente, insiste em continuar.

8. WERNER HERZOG: “O MUNDO SE REVELA ÀQUELES QUE CAMINHAM A PÉ”

Werner Herzog¹⁸⁶, segundo filho de Elisabeth e Dietrich Herzog, nasceu em 5 de setembro de 1942 em Munique, Alemanha. Devido aos bombardeios aliados na Segunda Guerra Mundial, sua mãe fugiu de Munique quando ele tinha apenas algumas semanas. Eles se estabeleceram em uma cidade remota na Baviera, perto da fronteira com a Áustria, onde cresceu em circunstâncias difíceis do pós-guerra. Seu pai só voltou da guerra em 1947, e seus pais se separaram logo depois. Herzog (Figura 93) teve uma infância humilde, sem água corrente em casa, mas, segundo ele, com muita liberdade para vagar pelas montanhas da região e pescar em suas águas.

Figura 93 – Werner Herzog



Fonte: MUBI.

Durante a adolescência ele tinha o costume de viajar pela Europa de carona e fazia trabalhos esporádicos em cada lugar que se estabelecia, com o intuito de juntar algum dinheiro, pois já nutria o sonho de ser um diretor de cinema e pretendia financiar os seus próprios filmes. De volta à Alemanha, filmou seu primeiro curta-metragem, *Herakles*, lançado em 1962, que foi seguido por outros dois. Autodidata, à medida que ele ia ganhando prêmios em festivais de cinema com as suas primeiras películas, Herzog garantia financiamento para seus próximos projetos. Em 1968, no 18º Festival Internacional de Cinema de Berlim, ele ganhou o Prêmio Especial do Júri Urso de Prata, de Melhor Primeiro Longa-Metragem, com o filme *Signs of Life* (1968), que conta a história de um jovem oficial alemão que é forçado a descansar de um ferimento de guerra numa pequena comunidade costeira de uma ilha grega e aos poucos enlouquece.

¹⁸⁶ Site oficial de Werner Herzog: <https://www.wernerherzog.com/>. Acesso em: 30 set. 2023.

Nos anos que se seguiram, Herzog tornou-se um dos cineastas mais produtivos e renomados internacionalmente do movimento emergente do Novo Cinema Alemão, juntamente com os colegas diretores Wim Wenders (1945-) e Rainer Werner Fassbinder (1945-1982). Em novembro de 1974, ele caminhou de Munique a Paris na esperança de com esse ato de sacrifício conseguir salvar a vida de sua amiga que havia sofrido um derrame, Lotte Eisner (1896-1983), historiadora especialista do expressionismo alemão e forte defensora do movimento do Novo Cinema Alemão. Ele publicaria as anotações de seu diário de viagem pouco tempo depois, denominado *Caminhando no Gelo*, em 1978.

Em 1975, seu filme *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974) ganhou o Grande Prêmio no 28º Festival de Cinema de Cannes. Em 1982, depois de uma década de sucesso em que Herzog rodou sete longas-metragens, dois curtas e cinco documentários, ele vence o prêmio de Melhor Diretor no 35º Festival de Cinema de Cannes, com seu projeto mais ambicioso até então, *Fitzcarraldo* (1982), filme épico de drama e aventura que conta a história do aspirante a barão da borracha Brian Sweeney Fitzgerald [Klaus Kinski (1926-1991), que fez 5 filmes com Herzog no total], um irlandês conhecido no Peru como Fitzcarraldo, que está determinado a transportar um navio a vapor por uma colina íngreme para acessar um rico território de borracha na bacia amazônica, durante o *boom* da borracha na América do Sul, no início do século XX. O diretor Les Blank (1935-2013) realizou o documentário *Burden of Dreams* (1982), no qual mostra os bastidores desse filme, onde Herzog tem que lidar com o difícil temperamento de Kinski, mau tempo e o colossal desafio de subir um imenso barco sobre uma montanha com a ajuda de nativos da Amazônia. O diretor publicou o diário que escreveu sobre essa produção sob o título *A Conquista do Inútil*, em 2004.

Werner Herzog possui uma carreira extensa e de sucesso e dirigiu uma ampla gama de filmes diferentes. Acumula vários prêmios em diversos festivais pelo mundo. Além desses filmes já citados, ele produziu, escreveu e dirigiu mais de 60 longas-metragens de ficção e documentários, como *Fata Morgana* (1971), *Aguirre, a Ira de Deus* (1972), *Nosferatu*, *Fantasma da Noite* (1978), *Onde Sonham as Formigas Verdes* (1984), *Cobra-verde* (1987) e *Meu Melhor Inimigo – Klaus Kinski* (1999), para citarmos alguns títulos relevantes antes da produção de *O Homem Urso* (2005), uma de suas maiores obras-primas, como ele mesmo vai assumir. Depois deste, ainda realizaria, entre outros, *Encontros no Fim do Mundo* (2007), *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010) e *Into the Abyss* (2011), aclamados pela crítica e pelo público. Além de filmes, Werner Herzog publicou mais de uma dúzia de livros de prosa, dirigiu séries e óperas, além de ter atuado em filmes e séries nas quais ele não dirigiu. Portanto, podemos considerá-lo um cineasta-artista versátil.

Para Lúcia Nagib, que escreveu *Werner Herzog: o cinema como realidade*, em 1991, o diretor alemão, através do cinema:

[...] tenta recuperar algo como um “olhar virgem”, que vai determinar, por um lado, seu modo de filmar e, por outro (em decorrência do primeiro), toda a sua temática. A ânsia de conseguir a imagem “antes nunca vista” o afasta dos casos banais da vida corriqueira e o leva às narrativas heroicas e míticas, e aos personagens marcados pela diferença – os loucos, os deficientes físicos, os superdotados, os marginalizados sociais. Assim, seus filmes raramente se detêm nas paisagens urbanas [...]. Herzog vai buscar nas selvas, nos desertos, nas montanhas escarpadas, nas geleiras imagens inéditas, que o espectador possa reconhecer como reais, mas que lhe sejam até então desconhecidas. (Nagib, 1991, p. 21).

Logo, Lúcia Nagib (1991, p. 21) afirma que o “requisito fundamental da imagem herzogiana” é “o poder de revelação”. E em uma sociedade extremamente urbanizada, o que ainda tem muito a ser revelado é o que está distante dela, ou seja, a natureza selvagem. No dia 4 de dezembro de 1974, em suas anotações, ele iria declarar: “Hoje, a todo momento eu dizia comigo: bosque. A verdade caminha por si através dos bosques”. (Herzog, 2005, p. 87). Herzog retrata a natureza de forma distinta dos outros dois diretores anteriormente analisados. A premissa da natureza selvagem talvez seja aquela que norteie toda a carreira de Herzog, contudo o cineasta utiliza do recurso imaginativo, o que coloca seus filmes em um patamar além do mero discurso ambiental. Como o próprio Herzog explica sobre uma de suas obras, na qual filma a Antártica, em *Encontros no Fim do Mundo* (2007):

Estou tentando nomear as glórias do continente. Eu não fui lá para fazer um documentário sobre pinguins fofos, porque sou contra a ‘Disneyfication’ da natureza selvagem. Eu tenho uma visão muito dura. Você pode vê-la em *O Homem Urso*, você pode ver em *Fitzcarraldo*, eu poderia citar 20 outros exemplos de meus filmes. *Walt Disney* é um filho bastardo do romantismo. É estranho que às vezes eu tenha sido rotulado de romântico (...) Meu estilo é diferente daquele dos documentários de natureza televisiva, mas eu não os rebaixaria; na Grã-Bretanha você tem alguns dos melhores do mundo. Eu sou um fã de David Attenborough. Eu gosto de sua excitação, gosto do fervor, e como ele se depara com uma audiência, é simplesmente maravilhoso... Ele transporta esse tipo de excitação, esse espírito de maravilha, para o que ele vê e o que ele apresenta. A maravilha e a excitação que ele e eu compartilhamos nos tornam irmãos. Eu saúdo Attenborough.¹⁸⁷ (Herzog *apud* Trilling, 2009).

O cinema de Herzog estabelece diálogo entre diversos assuntos contemporâneos, como natureza e cultura, relação do homem com outros animais, o ser humano e os seus limites – ou a falta destes – e sobre a destruição da vida na terra. Como o diretor gosta de trabalhar em

locações naturais, longe de estúdios de cinema, Werner Herzog filma “ficções inteiramente mergulhado na aventura de viver o filme na locação”. (Ramos, 2008, p. 45).

Em *Aguirre, a Ira de Deus* e *Fitzcarraldo*, a exuberante floresta amazônica tem papel fundamental em ambas as tramas, pois suas características de selva implacável determinarão os desafios principais dos protagonistas. Em *Onde Sonham as Formigas Verdes*, um grupo de nativos da Austrália tenta barrar a exploração de seu território sagrado por uma mineradora que consideram estar perturbando “os sonhos das formigas verdes”. O vice-presidente da companhia diz aos nativos que ali não é uma reserva oficial e que as licenças foram concedidas pelo governo australiano. Ao ponto que o ancião aborígene responde: “Diz que é Lei de Direitos da Terra... nós já estamos aqui... há 14 mil anos antes de vocês. Se os senhores dinamitam esta terra, a destruirão, e também as formigas verdes. Formigas verdes sairão e destruirão o mundo”. (Herzog, *Onde Sonham as Formigas Verdes*, 1984). Thomas Elsaesser (2014a, p. 155) comenta que muitos espectadores podem ter ficado zangados com Herzog por explorar um grupo aborígene como heróis de uma pseudomitologia, que mais parece “habituais fantasias anti-civilização” do cineasta. Herzog, porém, diz que a obra é antes de tudo um filme e não o vê como filme ambiental, e sim como algo “mais profundo: como as pessoas estão lidando com a Terra”. (Ames, 2014, p. 83).

Em alguns filmes, Herzog apenas coloca um elemento da natureza selvagem simplesmente para a sua contemplação ou para indicar a perspectiva de um personagem, como é o caso de camelos bebendo água em *Rainha do Deserto* (2015), durante um longo *take*; ou iguanas em *Bad Lieutenant* (2009), como ele conta numa palestra em 2012. Segundo o cineasta, quando foi filmar em New Orleans, ele descobriu que havia iguanas na cidade e adaptou o roteiro para colocá-las em seu filme:

Um momento com Nicolas Cage em *Bad Lieutenant*. (...) É interessante porque é um dos momentos em que houve uma improvisação, não estava no roteiro. Eu vi iguanas e eu disse, “amanhã eu preciso de umas iguanas”. Então vocês precisam permitir ao filme se abrir ao mundo selvagem... Nicolas Cage sempre está drogado no filme e alucinado. Então ele vê iguanas, e os colegas, os outros detetives, observando a casa de um assassino que eles querem pegar ... e ele vê essas iguanas e no meio do seu delírio e os outros não veem, mas nós, como público, nós vemos isso, esse é um momento muito interessante porque é o momento em que o público começa a conspirar com o personagem principal, nós vemos o que ele vê e ninguém mais vê, então existe uma conspiração muito clara... e nós estamos ao lado do Nicolas Cage. (...) Com *Bad Lieutenant* é por causa das iguanas. É uma vida estranha. Não é por coincidência que a jovem perguntou a respeito das iguanas, porque ela lembra deles, é um momento que você vai sempre lembrar no filme, não importando qual é a história, você vai lembrar das iguanas. Só porque eu fiquei totalmente aberto. (Herzog, *4+1 Festival de Cine Fundación Mapfre*, 2012).

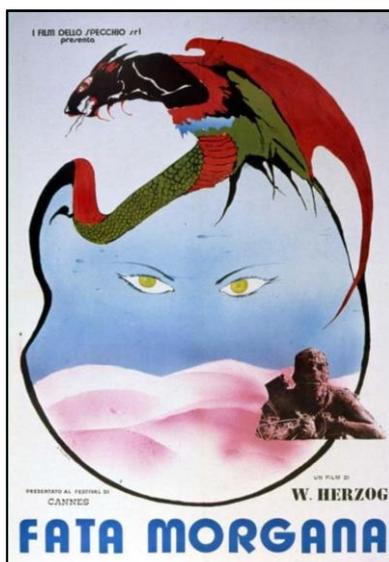
Diferente quando se está filmando em um estúdio, que tudo precisa estar sob controle e organizado, aí sim, Herzog recomenda seguir o roteiro. Do contrário, quando se está filmando na natureza, ele ensina: “Eu deixo as portas abertas, as janelas abertas, o que quer que entre, que me fascine, poderá ser parte do que eu estou fazendo, e por causa disso, de repente, acaba tendo mais vida no filme”. (Herzog, *4+1 Festival de Cine Fundación Mapfre*, 2012).

Algumas das mais impactantes obras de Herzog evidenciam o conflito entre a natureza e a espécie humana, que não se enxerga como integrante da primeira. E é por essas características de seu cinema que decidi analisar alguns de seus filmes neste trabalho, principalmente os documentários, onde a natureza selvagem possui um destaque primordial.

8.1 *Fata Morgana* (1971)

Em *Fata Morgana* (Figura 94), Herzog quis mostrar, de forma poética e surreal, como aconteceu o princípio da vida na Terra. O filme enquadra-se mais como um filme experimental do que um documentário, ainda que exista elementos documentais nele, como as próprias aldeias e sua população filmadas nas paisagens do deserto do Saara. Em alguns momentos, não atores posam para a câmera de Herzog, ora fazendo gestos de luta, ora segurando pequenos animais selvagens. O filme é dividido em três partes: I. Gênese; II. Paraíso; III. Era de Ouro. Lotte Eisner, amiga do cineasta, narra, na primeira parte, uma versão escrita pelo próprio Herzog do *Popol Vuh*, o mito da criação do povo maia sobre a origem da Terra.

Figura 94 – Poster de *Fata Morgana* (1971)



Fonte: IMDb.

Em alternância com a narração, ouvimos uma trilha sonora eclética, com Mozart, Third Ear Band, Blind Faith, John Renbourn e Leonard Cohen, muito bem trabalhada com as imagens que nos são mostradas. A edição foi feita pela alemã Beate Mainka-Jellinghaus (1936-), membra do movimento Novo Cinema Alemão, que montou diversos filmes para Herzog. A fotografia belíssima de Jörg Schmidt-Reitwein (1939-2023), que também trabalhou com Herzog em inúmeros de seus filmes, tanto em documentários quanto ficção, é digna de contemplação.

Na parte I, na origem da Terra, apenas o nada prevalece. Em determinado instante, ouvimos uma ópera com imagens de dunas de areia que se assemelham a corpos nus e nada mais, como se fosse realmente o início da Criação. Assistimos longas panorâmicas e *travellings*, que mostram paisagens desérticas, onde é possível ver miragens no horizonte, o que remete ao significado do título do filme. A narração de Eisner diz: “Primeiro apareceu a terra e nela surgiram montes e planícies. Depois ordenaram as correntes de água da melhor maneira. Curvaram-se sinuosamente aos pés das inúmeras montanhas. Os rios foram divididos, depois de surgirem as montanhas. Assim foi o nascimento dessa Terra.” (Herzog, *Fata Morgana*, 1971).

Não havia nada que produzisse algum som ou que se movimentasse. Não havia absolutamente nada. Até que começam a surgir os animais, os guardiões de todas as selvas, os habitantes das montanhas: veados, aves, pumas e jaguares, cobras, cascavéis e víboras. E distribuíram os animais pelos seus habitats específicos.

Depois de vermos várias cenas de carcaças de carros e aviões e de máquinas industriais, os primeiros elementos vivos surgem na paisagem; são palmeiras com suas folhas balançando ao vento, um homem caminha sozinho no último plano do quadro e um bando de flamingos voa sobre um rio. Nas imagens dos flamingos, quase não é possível identificá-los, o que Brad Prager explica da seguinte maneira:

Herzog rejeita o tipo de imagens processadas que se tornaram sintomáticas na indústria publicitária ou nos noticiários a cabo e procura uma alternativa. Talvez mais significativamente neste contexto, no entanto, Herzog quer que resistamos a ver o mundo – e os seus filmes – através das lentes das nossas tendências racionais, e apreendê-los puramente esteticamente, o que significa dizer que devemos trabalhar a partir do nosso sentidos e não da nossa razão. Para citar um exemplo, *Fata Morgana* de Herzog inclui uma fotografia de alto ângulo tirada de um helicóptero, na qual milhares de flamingos se movem rapidamente pela paisagem queniana. A essa distância e a essa velocidade, as aves dificilmente são reconhecíveis como flamingos, e no comentário do diretor, Herzog explica que prefere assim. Ele diz que essas imagens não devem se parecer com as imagens encontradas no *Discovery Channel*; a sequência deve apenas passar sobre o espectador, causando a mesma impressão estranha e sensual que causaria em um visitante do espaço sideral que está vendo a Terra pela primeira vez, alguém que não tem categorias com as quais compreender as cores e formas do planeta. (Prager, 2011, p. 122, tradução do autor)¹⁸⁸.

Prager afirma que *Fata Morgana* “é menos sobre África do que sobre a nossa incapacidade de diferenciar o mundo tal como o imaginamos do mundo tal como realmente é”. (Prager, 2011, p. 246, tradução do autor)¹⁸⁹. Não há um personagem humano central. Talvez o personagem principal seja a paisagem, mostrada sempre através de uma lente grande angular. Os humanos são apenas “acessórios das paisagens”. (Nagib, 1991, p. 35). Em entrevista para Paul Cronin, Herzog explica qual é a importância das paisagens em seus filmes:

iginal: [Herzog rejects the kind of processed images that have become symptomatic of the advertising industry or of cable news, and he searches for an alternative. Perhaps more significantly in this context, however, Herzog wants us to resist viewing the world – and his films – through the lens of our rational tendencies, and apprehend them purely aesthetically, which is to say that we are meant to work from our senses rather than from our ration. To cite one example, Herzog’s *Fata Morgana* includes a high-angle shot taken from a helicopter, one in which thousands of flamingos move swiftly across the Kenyan landscape. From that distance and at that speed, the birds are hardly recognizable as flamingos, and on the director’s commentary Herzog explains that he prefers it that way. He says that these images should not resemble images that one would find on the *Discovery Channel* (FM ch. 3; 17:24); the sequence is only supposed to wash over the viewer, making the same strange and sensual impression that it would on a visitor from outer space who is seeing Earth for the first time, one who has no categories with which to comprehend the colours and shapes of the planet].

¹⁸⁹ No original: [This film is less about Africa than it is about our inability to differentiate the world as we imagine it from the world as it actually is].

É difícil explicar por que faço filmes tão longe de casa. O que procuro nas paisagens em geral é um local humano para o homem, uma área digna de ser humano. A busca por paisagens utópicas é provavelmente interminável, mas sei que, permanecendo num lugar, nunca as encontrarei. (...) O ponto de partida de muitos dos meus filmes é uma paisagem, seja ela um lugar real ou imaginário ou alucinatório de um sonho, e quando escrevo um roteiro muitas vezes descrevo paisagens que nunca vi. Eu sei que em algum lugar elas existem e nunca deixei de encontrá-las. Na verdade, talvez deva dizer que as paisagens não são tanto o ímpeto de um filme, mas antes a alma do filme, e por vezes as personagens e a história vêm depois, sempre com muita naturalidade. (Herzog *apud* Cronin, 2002, p. 83, tradução do autor)¹⁹⁰.

Lúcia Nagib lembra que nas paisagens herzoguianas, inclusive em *Fata Morgana*, conforme alguns críticos identificaram, há elementos que lhes conferem um caráter surrealista. (Nagib, 1991, p. 33). Amos Vogel afirma que o filme “é um comentário sarcástico e melancólico sobre a posição instável da humanidade no universo. Suas imagens indescritíveis e alucinatórias (...) se fundem em quadros oníricos devastadores que exploram astuciosamente as armadilhas da realidade convencional”. (Vogel, 2014, p. 61, tradução do autor)¹⁹¹. Em determinados momentos, principalmente quando há personagens humanos falando alguma coisa, o filme parece ser *nonsense*; por exemplo, quando dois “especialistas” de répteis aparecem em diferentes instantes da película explicando sobre os animais de maneira absurda. (Figuras 95 e 96).

Figura 95 – “Biólogo” e lagarto



Legenda: Um suposto biólogo tenta explicar um lagarto, manipulando-o sadicamente.

Fonte: Herzog, *Fata Morgana* (1971).

¹⁹⁰ No original: [It is difficult to explain why I shoot films so far from home. What I look for in landscapes in general is a humane spot for man, an area worthy of human beings. The search for Utopian landscapes is probably an endless one, but I do know that by staying in one place I will never find them. (...) The starting point for many of my films is a landscape, whether it be a real place or an imaginary or hallucinatory one from a dream, and when I write a script I often describe landscapes that I have never seen. I know that somewhere they do exist and I have never failed to find them. Actually, maybe I should say that the landscapes are not so much the impetus for a film, rather they become the film's soul, and sometimes the characters and the story come afterwards, always very naturally].

¹⁹¹ No original: [Fata Morgana is a sardonic, melancholic comment on mankind's shaky position in the universe. Its elusive, hallucinatory images (...) coalesce into devastating dream tableaux that cunningly exploit trappings of conventional reality].

Figura 96 – Homem-rã com tartaruga



Legenda: Um homem-rã, que manipula uma tartaruga de maneira bisonha, explica grotescamente as estruturas de seu corpo e como ela nada.

Fonte: Herzog, *Fata Morgana* (1971).

Thomas Elsaesser afirma que, nessas duas cenas bizarras, Herzog teve intenção de parodiar o documentário científico-cultural “que sempre conhece o significado humano daquilo que mostra, através de uma sujeição implacável e até sádica da imagem às construções metafóricas da linguagem”. (Elsaesser, 2014, p. 165). Para confirmar esse sarcasmo, eis o que o homem que explica sobre o lagarto comenta, de forma jocosa:

Não é fácil capturar estes animais no deserto. Durante vários dias é preciso atravessar as dunas, marchar contra o vento para encontrar um lagarto. Alguns animais fogem com uma velocidade enorme e tentam se esconder em tocas. Aí temos que desenterrá-los com uma pá, neste calor. Não dá prazer. Mas o que não se faz para saber sobre a vida destes animais? (Herzog, *Fata Morgana*, 1971).

Na parte II, *O Paraíso*, narrada por Herzog, a primeira cena é de uma jovem com um rádio pendurado no pescoço guiando um senhor mais velho até próximo à câmera. O senhor fala coisas em sua língua que não podemos entender, não há legenda. Depois há um corte para um garoto nas dunas com seu animal selvagem “de estimação”. Herzog narra: “No paraíso, se atravessa o deserto sem ver sua sombra. Lá existem paisagens mesmo sem um sentido profundo. O paraíso é para todos. No paraíso só Deus lhe observa. (...) As portas do paraíso estão abertas para todos”. (Herzog, *Fata Morgana*, 1971). As imagens parecem contradizer o que é dito ao mostrar trabalhadores braçais se esforçando num calor aparentemente infernal do deserto, em uma poeira nem um pouco paradisíaca.

Na parte III, *A Era de Ouro*, a narração nos informa que homens e mulheres vivem em harmonia e que se pode encontrar vestígios do paraíso. No entanto, o que vemos são imagens

de carcaças de animais mortos e mais máquinas deterioradas. Amos Vogel chega à conclusão de que “*Fata Morgana* surge como um comentário sarcástico sobre tecnologia, sentimentalismo, espoliação de terras e pessoas, projetado por um visionário sofredor, trêmulo e consciente de nossas possibilidades limitadas, perseverança ultrajante e ridículo quase suportável”. (Vogel, 2014, p. 61, tradução do autor)¹⁹².

As imagens abstratas do filme, segundo Herzog, são como sonhos febris. “Este foi o motivo de *Fata Morgana*: capturar coisas que não são reais, nem mesmo existem”. (Cronin, 2002, p. 49, tradução do autor)¹⁹³. No início, havia o silêncio e a imobilidade. Depois, houve a Criação e surgiu a vida; e, de repente, a destruição principiou. “O filme transmite a impressão geral de que o progresso interrompeu a beleza do silêncio, e o equipamento de construção isolado surge como um rasgo no tecido do nada”. (Prager, 2011, p. 248). No final, em uma paisagem montanhosa alucinante, um homem lê uma carta com uma planta na mão, outros dois sentados numa pedra o ouvem: um segura uma filmadora, outro toca um violão de brinquedo e dá gargalhadas. Ao fundo, há um dromedário estático com outro homem ao seu lado. O que segura a planta, em determinado instante, questiona: “Para onde vamos?” E a resposta é quase um silêncio.

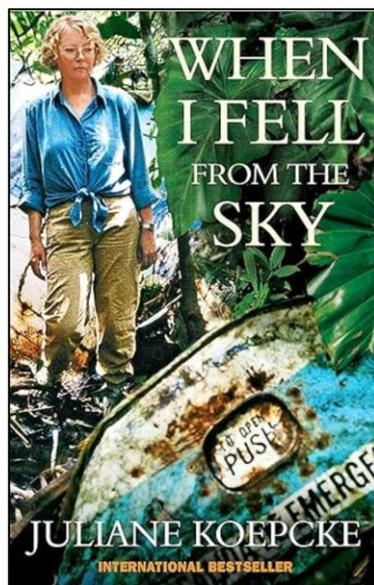
8.2 *Juliane Cai Na Selva* (1998)

Neste filme de 1998, Werner Herzog retorna à floresta amazônica acompanhado de Juliane Koepcke, que, aos 17 anos, foi a única sobrevivente de um acidente de avião ocorrido no Peru em 1971. A proposta do diretor é reviver com ela essa dolorosa e traumática experiência no meio da selva, visto que, além de tudo, sua mãe faleceu com o restante da tripulação. Em 2012, a própria Juliane escreve um livro contando o seu milagre, em *When I Fell From the Sky: The True Story of One Woman's Miraculous Survival* (Figura 97). Na sinopse, lemos: “Agora ela conta a sua história fascinante pela primeira vez e no seu 40º aniversário ela partilha não só os momentos privados da sua sobrevivência e resgate, mas também a sua vida inspiradora após o desastre”. (Koepcke, 2012).

¹⁹² No original: [Fata Morgana emerges as a sardonic comment on technology, sentimentality, despoliation of land and people, projected by a suffering visionary tremblingly aware of our limited possibilities, outrageous perseverance, and almost bearable ridiculousness].

¹⁹³ No original: [This was the motif of *Fata Morgana*: to capture things that are not real, not even actually there].

Figura 97 – Capa do livro



Legenda: Capa do livro *When I Fell From the Sky*, escrito pela própria sobrevivente Juliane Koepcke, em 2012.

Fonte: Amazon.

Quatorze anos antes de Juliane escrever o seu livro, para convencê-la a contar essa história em um documentário, sem partir para o sensacionalismo, que foi como a mídia na época reportou, Herzog batalhou muito, como ele conta em entrevista para Paul Cronin:

Sempre soube que um dia faria o filme, mas demorei bastante para localizar Juliane. (...) No final eu a encontrei através de alguns recortes de jornais antigos sobre o enterro de sua mãe em uma pequena cidade da Baviera. Eu finalmente localizei o padre católico aposentado que enterrou a mãe de Juliane, e ele contou-me que uma tia ainda estava viva e morava na aldeia vizinha. Eu fui direto para lá, mas ela não me contou nada. Eu perguntei a ela para passar meu telefone para Juliane, o que ela fez. Juliane me ligou e descobri que ela morava em Munique e não no Peru. (...) Ela tinha visto alguns dos meus filmes, o que foi bastante útil porque ela gostou deles. O problema é que ela ainda estava um pouco traumatizada pelo tratamento que a mídia deu a ela naquela época. Eu toco nisso [no documentário] ao falar sobre o filme *trash* feito sobre suas experiências. Nosso primeiro encontro durou mais de duas horas, mas demorou um ano inteiro para ela decidir que iria cooperar comigo em um filme. (Cronin, 2002, p. 269, tradução do autor)¹⁹⁴.

¹⁹⁴ No original: [I always knew that I would make the film one day, but it took quite a while to locate Juliane. (...) In the end I found her through some old newspaper clippings about her mother's burial in a small Bavarian town. I finally located the retired Catholic priest who buried Juliane's mother, and he told me that one aunt was still alive and lived in the next village. I went straight over there, but she would not tell me anything. I asked her to pass my phone number on to Juliane, which she did. Juliane called me, and it turned out she lived in Munich and not Peru. (...) She had seen a couple of my films, which was quite helpful because she liked them. The thing was she was still somewhat traumatized by the media's treatment of her back then. I touch on this in *Wings of Hope* when

Logo no início do documentário, um leteiro nos informa: “Um avião desapareceu em 24/12/1971 na selva do Peru com 92 pessoas. Sem esperanças, cessaram a busca intensiva após 10 dias. No décimo segundo dia, surgiu a única sobrevivente, Juliane Koepcke, uma moça de 17 anos”. (Herzog, *Juliane Cai na Selva*, 1998). Nas primeiras cenas, Herzog vai com Juliane até Pucalipa, um lugarejo na selva do Peru, onde construíram um monumento na cidade com uma placa de gesso em que mostra um avião caindo e um mapa no qual podemos ver uma linha tracejada ao longo de um rio. A legenda explica que essa foi a rota de Juliane na floresta.

Embora Herzog possivelmente tenha dito a ela que não faria sensacionalismo, em alguns momentos do filme percebemos a espetacularização do desastre, por exemplo, quando Herzog pede a ela para sentar no mesmo assento que ela estava quando seu avião desintegrou sobre a Amazônia, enquanto ela conta em detalhes tudo o que lembrava. Além disso, um pouco antes, Herzog relembra eufórico no aeroporto, no Peru, que ele quase pegou o mesmo voo em 1971, pois estava no país andino filmando *Aguirre*, junto com sua esposa, alguns atores e técnicos, mas no último minuto o voo foi cancelado e o avião voou para um destino diferente. “Só mais tarde descobri que estávamos filmando *Aguirre* a poucos rios de Juliane enquanto ela lutava pela sua sobrevivência”. (Cronin, 2002, p. 268, tradução do autor)¹⁹⁵.

Neste instante do filme, nitidamente percebemos o desconforto de Juliane com o diretor, quando Herzog lembra esse momento antecedente ao desastre. O realizador celebra que ele e sua equipe não estavam no voo que fez com que ela perdesse sua mãe. Mas já era tarde demais para desistir, como ela disse, estava longe de casa e contribuiria com o filme do cineasta alemão.

O voo da Lansa – a companhia aérea era famosa pelos seus acidentes – em que Juliane estava com sua mãe ia em direção à selva, onde ficava uma pequena estação ecológica que os pais de Juliane fundaram, no meio da floresta tropical do Peru. Neste momento, começamos a obter informações extremamente relevantes, que determinaria não só a sobrevivência de Juliane, mas também as suas escolhas de vida após o seu “renascimento”.

Para chegar ao local onde caiu o avião, como é um lugar de difícil acesso por terra, Herzog pede à produção do filme para abrir uma clareira, derrubando algumas árvores na floresta, com o intuito de fazer um heliporto improvisado. Assim fica mais fácil para ele, Juliane e toda equipe chegar até os destroços do avião e poderem colher os depoimentos dela. Com

talking about the trashy film made about her experiences. Our first meeting was over two hours, but it took one full year for her to decide that she would co-operate with me on a film].

¹⁹⁵ No original: [Only later did I discover that we were filming *Aguirre* just a few rivers away from Juliane as she was fighting for her life].

isso, ele também a faz lembrar momentos difíceis, assegurando a dramaticidade do filme. Sobre esse momento do filme, Paul Cronin questiona Herzog:

PC: Quando assisti recentemente a *Juliane Cai Na Selva* com uma plateia, uma das perguntas era sobre 'até onde Herzog está disposto a ir?', citando o fato de que, ao procurar o avião acidentado, você cortou um pequeno trecho de árvores na selva para pousar seu helicóptero. A representação de você como um cineasta megalomaníaco que não vai parar por nada é uma persona que provavelmente foi estabelecida durante a produção de *Fitzcarraldo*.

WH: Não há senso de proporção nesse tipo de crítica. Você pode ver nas filmagens de *Juliane Cai Na Selva* que há centenas de quilômetros de selva densa em todas as direções; é um oceano de árvores. Para pousar aquele helicóptero cortamos cinco árvores e um pouco de vegetação rasteira, só isso. Era uma necessidade para o filme porque, caso contrário, seria uma jornada muito difícil pela selva durante vários dias. Você não pode reclamar de coisas como cortar um pequeno trecho de árvores para pousar um helicóptero. Cinco árvores entre milhões e milhões de árvores. É como estar na praia e levar um punhado de areia para casa. Quando fiz *My Best Fiend*, voltei aos locais que usamos para *Fitzcarraldo*, onde cortamos o caminho de trinta metros de largura sobre a montanha, de um rio a outro, e não há nenhum vestígio de que alguma vez estivemos lá. Se você não soubesse onde filmamos o filme, nunca o reconheceria, porque vinte anos depois a encosta da montanha parece exatamente como era antes de chegarmos. Não sobrou nenhum prego, nem um pedaço de arame. Absolutamente nada. A determinação com que trabalho e a minha determinação em levar as coisas até ao fim não tem nada a ver com a chamada megalomania. (2002, p. 179, tradução do autor)¹⁹⁶

Herzog insiste em dizer que não é megalomaníaco, embora a produção de alguns de seus filmes revela o contrário, principalmente *Fitzcarraldo*, em que tenta transportar um navio através de uma montanha no meio da floresta. Entretanto, realmente faz toda a diferença colher o depoimento de Juliane onde ela de fato caiu, pois os lugares que visitam ativam sua memória, o que enriquece muito os detalhes com que conta como conseguiu sobreviver. Não faria sentido, por exemplo, se ela desse o depoimento para o filme em uma sala ou mesmo em um jardim.

¹⁹⁶ No original: [PC: When I watched *Wings of Hope* with an audience recently, one of the questions was about 'how far Herzog is willing to go?', citing the fact that in searching for the crashed plane you cut down a small swath of trees in the jungle to land your helicopter. The portrayal of you as megalomaniacal filmmaker who will stop at nothing is a persona that was probably established during the making of *Fitzcarraldo*. WH: There is no sense of proportion in this kind of criticism. You can see in the shots from *Wings of Hope* that there are hundreds of miles of thick jungle in all direction; it is an ocean of trees. To land that helicopter we cut five trees and some undergrowth, that is all. It was a necessity for the film because otherwise it was a very difficult trek through the jungle for several days. You cannot complain about things like cutting down a tiny swath of trees to land a helicopter. Five trees out of millions and millions of trees. It is like being on a beach and taking a handful of sand home with you. When I made *My Best Friend*, I went back to the locations we used for *Fitzcarraldo* where we cut the hundred foot wide path over the mountain from one river to the other and there is no trace of us ever having been there. If you did not know where we shot the film, you would never recognize it because twenty years later the side of the mountain looks just as it did before we arrived. There is not one nail, not one scrap of wire left. Absolutely nothing. The determination with which I work, and my determination to see things through, has nothing to do with so-called megalomania].

Na metade do filme, Herzog narra sobre a história de sua família, mostrando fotos de Juliane com seus pais. Ficamos sabendo que seu pai, um jovem biólogo, desejava de toda forma ir para a selva, pois, logo após a guerra, não tinha passaporte e fugiu através de um cargueiro que transportava sal. Ele atravessou a pé todo o continente da América do Sul, até chegar ao Peru. Herzog conta que ela cresceu no país andino e “deve ter herdado essa força de vontade rebelde de seu pai”. Juliane frequentou uma escola alemã em Lima, “mas a selva era o seu lar propriamente dito”. (Herzog, *Juliane Cai na Selva*, 1998).

Através de fotos, Herzog mostra que Juliane desde pequena frequentava a floresta, cuidando de animais e movimentando canoas, nas palavras de Herzog, “como um indígena da região”. Para chegar até a estação biológica fundada pelo pai de Juliane, ela conta que antes caminhavam uma hora por uma selva primária densa e intacta, mas que agora tudo estava convertido em pastagem. Eles passam por florestas que foram recém-desmatadas e Herzog conta que por horas de viagem só se via desmatamento e queimadas. Juliane diz que somente a área da estação continua intacta, onde tem uma Lapuna, árvore enorme com a copa em forma de cogumelo, típica das florestas peruanas. Ao chegarem à estação, Juliane conta que há mais de 500 espécies de árvores e plantas, 400 espécies de formigas, mais de 350 espécies de aves, 52 de morcegos, 80 espécies de mamíferos, cerca de 50 espécies de rãs, 50 espécies de répteis e 280 espécies de borboletas. Nesse momento, o que já era possível desconfiar, nos é revelado: ela seguiu os passos de seu pai, tornando-se bióloga. Além disso, ficamos sabendo que o marido de Juliane também é biólogo e estuda vespas, enquanto ela fez o seu doutorado naquela estação, pesquisando morcegos. Herzog a leva para um rio próximo à estação, onde ela dá o seguinte depoimento, imersa na água até suas coxas:

Os perigos da selva são avaliados de forma errônea. Estou aqui no rio Yuyapichis, dentro da água. Aqui existem raias, crocodilos, piranhas e outros peixes mordazes. Mesmo assim não me acontece nada. As piranhas aqui são relativamente poucas; em águas correntes, são totalmente inofensivas. Aqui eu também aprendi sobre a importância de achar água quando se está perdido. Pequenos riachos vão dar em maiores. Esses desembocarão em certo momento em um rio maior, onde se encontrará uma povoação que pode ajudar. Quando meus pais ainda estavam aqui na estação ecológica de Panguana, houve um incidente, que foi um caso precedente para mim. Uma equipe americana fez uma expedição ao pico Sira a cerca de 50 quilômetros daqui. Lá houve um acidente. O diretor da expedição deu um tiro na sua própria perna. Ele era um homem grande e pesado, mais de dois metros e tinha que ser carregado. Mandaram um jovem estudante para buscar ajuda. Ele se perdeu completamente na selva e fez a única coisa certa: encontrou por acaso uma pequena fonte e seguiu-a, chegando dessa maneira ao Yuyapichis, neste rio aqui. Depois de dois dias, caminhando pela água, ele chegou à nossa estação, bem aqui onde estamos agora. (Herzog, *Juliane Cai na Selva*, 1998).

Esse conhecimento que teve em sua juventude foi fundamental para que ela conseguisse sobreviver após a queda do avião. Ela narra os primeiros instantes aterrorizadores: de como foi expelida para fora do avião; de ver a floresta por cima, onde as árvores pareciam grandes brócolis; de como milagrosamente o vento forte da tempestade junto com os cipós das árvores provavelmente devem ter suavizado a sua queda; de como se viu sozinha na floresta; os ferimentos com os quais ficou – uma abertura na panturrilha que não sangrava e a clavícula quebrada; os passageiros que encontrou mortos; de como não tinha fome e não comeu durante todo o tempo e apenas bebia água. Mas ela percebeu que não daria para ficar ali, senão ela também morreria. Foi aí que ouviu um som de água e começou a seguir o primeiro riacho que encontrou, até chegar em um maior e assim sucessivamente, até alcançar um rio navegável, onde seria mais provável encontrar alguém para ajudá-la. Para Cronin, Herzog faz o seguinte comentário:

O fato que ela tenha aterrissado na selva sem ser morta é um milagre, mas sua fuga da selva não foi. Foi puro profissionalismo. Ela conhecia muito bem a selva devido ao tempo que passou na estação ecológica que seus pais construíram, e nunca entrou em pânico quando crocodilos saltavam dos bancos de areia para a esquerda e para a direita no rio em que ela estava vadeando. Ela sabia que os crocodilos sempre fogem dos seres humanos e se escondem na água, nunca na selva. Todos os outros, inclusive eu, teriam fugido para a selva e inevitavelmente perecido ali. (Cronin, 2002, p. 270, tradução do autor)¹⁹⁷.

Herzog comenta sobre o momento em que ela disse não ter ficado com medo quando viu dezenas de crocodilos no rio no qual estava caminhando. O animal mais perigoso, segundo ela, são as raias, pois os humanos pisam nelas sem querer quando estão camufladas no fundo do rio e, como reação, o animal finca o ferrão em sua perna. Assim, ela caminhava com um galho como bastão para palpar onde iria pisar. Se houvesse uma raia, ela sairia ao ser tocada pela bengala. Juliane diz: “As raias é que são os animais perigosos da selva, dos rios. Mais do que cobras venenosas, jaguares e tarântulas, das quais normalmente se tem medo”. Nesse instante do filme, Herzog mostra cenas da versão *trash* que foi feita para o cinema, *Dez Dias de Agonia* (1974), onde Juliane precisa enfrentar “crocodilos e outros animais com prazer em

¹⁹⁷ No original: [The fact that she landed in the jungle without being killed is a miracle, but her escape from the jungle was not. It was sheer professionalism. She knew the jungle very well from her time spent at the ecological station her parents had built, and she never panicked when crocodiles splashed from the sandbanks left and right into the river in which she was wading. She knew that crocodiles always flee from human beings and they hide in the water, never in the jungle. Everyone else, including me, would have fled into the jungle and inevitably perished there].

morder”. Herzog narra: “O exagero dos supostos perigos da selva e a péssima protagonista repugnam Juliane”. Ela comenta sobre o filme de forma irônica e Herzog, então, pergunta como Juliane passava as noites, ao que ela responde:

Durante o dia, procurava um lugar onde tivesse proteção nas costas. Uma pequena encosta ou um tronco grosso de árvore. Juntava algumas folhas para me cobrir. As noites sem chuva eram ruins pelos mosquitos. Eles quase me devoravam naquele minivestido rasgado. Quando chovia não havia mosquitos, mas a chuva era gelada e picava como agulhas. Chovia quase toda a noite. As folhas não ajudavam nada. Ficava sentada, sem dormir, tremendo, até o amanhecer. (Herzog, *Juliane Cai na Selva*, 1998).

Durante dez dias, Juliane perseguiu incessantemente o rio Shebonya. O rio nos é mostrado através de uma câmera de um ângulo alto, onde é possível ver suas curvas sinuosas e a imensidão da floresta. Juliane comenta que ao passar dos dias ia aumentando sua apatia e, às vezes, boiava rio abaixo e não pensava em mais nada. Ela diz que possivelmente estava em transe, pois só assim para explicar que, quando ouvia alguma ave que ela sabia qual era, sua mente dizia que era uma galinha cacarejando e ia até lá para ver se tinha alguma cabana ou vila. Então gritava: “Tem alguém aí?”. Bem alto e aflita. Até que, no décimo dia, quando já estava bem fraca, ela se deitou para dormir num banco de areia e, achando que estava delirando, avistou um barco estacionado na beira do rio. Assim que viu que realmente era real, olhou em volta e notou que tinha uma pequena trilha, onde, com muito custo, conseguiu caminhar até um lugar com um pequeno telhado, onde um motor de popa estava embaixo de uma lona de plástico, que serviu como abrigo para passar a noite. Ao final do filme, Herzog vai com Juliane até Puerto Inca, uma aldeia no rio Pachitea, onde mora Marcio Ribero, um lenhador que trabalha no rio Shebonya e foi um dos três homens que encontrou Juliane (os outros dois já haviam morrido). Ele precisa caminhar com a ajuda de pessoas, pois foi picado por uma raia venenosa e ficou à beira da morte até que um barco passou e ele pagou o transporte com sua espingarda. Juliane achou a arma, comprou a espingarda novamente e quis fazer uma surpresa para quem a salvou. Em uma publicação para retrospectiva dos filmes de Herzog, está escrito:

Preserve tudo: esta parece ser a sua concepção de cinema, principalmente nos seus documentários. Preservar algo extraordinário que está acontecendo e que as pessoas não lembrariam se não fosse pelos seus filmes. Pensamos em *O Pequeno Dieter Precisa Voar* (1997), *Juliane Cai na Selva* (1998), *O Homem Urso* (2005)... Certamente, mas acredito que este seja o caso de todos os documentários. (Burdeau, 2008, p. 36).

A aventura vivida por Juliane possuía todos os ingredientes que atraía Herzog: feito heroico, paisagens selvagens, senso da capacidade humana em sobreviver nas adversidades e, sobretudo, não olhar para a natureza selvagem de forma romântica, mas com respeito.

8.3 *O Homem Urso* (2005)

Em 2005, Werner Herzog lança *O Homem Urso* (Figura 98), no qual investiga a vida e a morte de Timothy Treadwell (1957-2003), um conservacionista e autodeclarado salvador do urso-pardo do Alasca, que passou treze verões entre esses animais antes de ser morto por um deles. Amie Huguenard (1966-2003), companheira de Treadwell, acompanhou-o por um momento nessa jornada e tragicamente também perdeu a vida no mesmo ataque. O *found footage*¹⁹⁸ de Timothy Treadwell caiu nas mãos de quem, acredito, melhor poderia fazer uso desse arquivo, tanto do ponto de vista criativo quanto da perspectiva de que as imagens realizadas pelo *filmmaker* seriam tratadas de forma respeitosa, não o fazendo passar por ridículo.

Figura 98 – Poster de *O Homem Urso*



Legenda: Poster da versão em inglês de *O homem Urso* (2005), de Werner Herzog.
Fonte: IMDb.

¹⁹⁸ Thomas Elsaesser (2014b) apresenta-nos uma definição oportuna para *found footage*, que consiste em utilizar material de arquivo para criar novos contextos para essas imagens encontradas, o que por sua vez permite novas associações e significados que levam a novas ideias e entendimentos.

Construir uma imagem caricata do delirante aventureiro não seria improvável caso algumas filmagens feitas pelo próprio Treadwell, que vemos no filme de Herzog, fossem usadas em outro contexto. Herzog conta como chegou até essa história em uma entrevista para Scott Simon, na rádio pública estadunidense NPR:

Eu não estava realmente atraído pela história. Às vezes, esses personagens que eu amo tropeçam em mim, na minha vida. Erik Nelson, que produz programas para o *Discovery* e a *National Geographic* – ele tem uma mesa bagunçada com papéis, vídeos e livros espalhados. E eu estava olhando dentro dos bolsos, em todos os lugares, porque havia perdido meus óculos de leitura. E estou olhando vagamente para a mesa, mas ele acredita que vi algo em particular, e me mostra um artigo sobre Timothy Treadwell e diz: “Leia isto”. Então eu li e imediatamente corri de volta para o escritório dele e perguntei: “Quem está dirigindo?” E ele disse: “Eu estou dirigindo”. E houve algum tipo de hesitação e, com meu forte sotaque alemão, eu disse: “Não... Eu vou dirigir este filme”. E foi isso. Apertamos as mãos e eu consegui. (Herzog, 2005).

Na palestra proferida em 2012, o diretor reafirma sobre essa questão de as histórias irem até ele: “Eu sou um contador de história. (...) E na maioria das vezes eu não busco histórias, elas chegam até mim (...) os filmes caem em cima de mim, as pessoas me contam uma história e eu sei que isso pode ser para um ensaio, mas não para um filme, eu sei como dizer isso rapidamente”. (Herzog, *4+1 Festival de Cine Fundación Mapfre*, 2012).

Herzog, portanto, mergulha no mundo de Treadwell para entender como um ator marginal de Hollywood, que por um tempo foi viciado em álcool e outras drogas, tornou-se um defensor dos ursos-pardos. Na mesma entrevista para Scott Simon, o diretor alemão afirma: “*O Homem Urso* é provavelmente um dos meus melhores longas-metragens”. (Herzog, 2005).

No filme, Werner Herzog, através de sua voz *over* – como de praxe – e de entrevistas que fez com quem conviveu com o insensato aventureiro, narra a epopeia de Timothy Treadwell com os ursos-pardos, mas sem deixar de fazer um contraponto aos ideais do protagonista em alguns momentos da película. Treadwell, para muitas pessoas, era apenas um maluco que estava esperando a hora de sua morte, ao viver tão próximo dos animais selvagens. Segundo as palavras de um descendente do povo nativo do Alasca, que cede entrevista a Herzog no filme, Treadwell havia ultrapassado a linha que separa os humanos dos animais silvestres.

Curiosamente, biólogos conservacionistas fizeram uma pesquisa para entender os fatores que influenciam e predizem a distribuição e abundância do urso-pardo (*Ursus arctos*) no Canadá. Nela, detectaram que essa espécie, a mesma com que Treadwell conviveu no Alasca, tem preferência por “paisagens de altitude relativamente alta, encostas íngremes, terrenos acidentados e baixo acesso humano” (Apps *et al.*, 2004, p. 138). Isso indica que os

ursos provavelmente viam Treadwell como um intruso de seus territórios, o que os nativos daquela região já sabiam há milênios. Além do mais, Roger Ebert lembra que especialistas no filme apontam “que os ursos estavam seguros o suficiente em um ambiente selvagem, em um parque nacional, e ele não estava fazendo nenhum favor a eles ao familiarizá-los com os humanos”. (Ebert, 2017, p. 72, tradução do autor)¹⁹⁹.

Nos últimos cinco verões dos treze que ele passou no Parque Nacional Katmai, no Alasca, Timothy Treadwell filmou os ursos-pardos com os quais convivia e a si próprio, dando dicas, inclusive, de como gostaria que as imagens que produzia fossem montadas. De certa forma, talvez soubesse que não iria editar as filmagens que ele próprio realizava. Ficamos ansiosos em algumas partes, principalmente quando ele fica tão próximo dos ursos selvagens.

Herzog ressalta a morte de Treadwell desde o início do filme ao colocar seu nome e as datas de seu nascimento e morte – Timothy Treadwell 1957-2003 –, logo que ele aparece na primeira cena (Figura 99). Assim, a ideia de sua morte nos acompanha durante todo o filme. (Johnson, 2013, p. 508). De algum modo, esperamos saber quando e como ele realmente irá morrer ao agir de maneira tão irresponsável.

Figura 99 – Timothy Treadwell e um urso-pardo



Fonte: Herzog, *O Homem Urso* (2005).

Do material de arquivo a que Herzog teve acesso, ele nos conta no filme que há em torno de 100 horas de gravação, tendo sido feitas provavelmente com duas câmeras Sony, das quais vemos uma delas em determinadas cenas, enquanto a outra grava o ambientalista. É preciso destacar o apuro técnico de Treadwell para fazer as filmagens, tanto pelos enquadramentos belíssimos quanto para captar momentos mágicos da natureza selvagem, que Herzog nos convida a contemplar em alguns instantes. Vale lembrar que Treadwell utilizava filmadoras

¹⁹⁹ No original: [Although others point out that the bears were safe enough in a national park, and he was doing them no favor by making them familiar with humans].

camcorders simples, ao contrário das filmadoras extremamente caras e com grande alcance de zoom utilizadas geralmente nos filmes do gênero *wildlife films*.

Ressalta-se também que o arquivo com o qual Herzog trabalha trata-se de um material *found footage* que, na tradução literal, seria como filmagens encontradas. Sabrina Tenório Luna nos ensina que o uso do *found footage* é mais comum no documentário e nos filmes experimentais devido à liberdade artística que esses gêneros permitem. A autora ainda destaca que, no cinema documentário, “o arquivo é usado, muitas vezes, devido ao seu conteúdo discursivo, servindo tanto como elemento de prova quanto enquanto fonte de investigação”. (Luna, 2015, p. 28).

A transformação do material bruto em filme era incerta nas mãos de Treadwell. Não podemos afirmar como seria; talvez ele poderia fazer toda a montagem com um editor que o orientasse ou simplesmente decidir não editar esse material. Porém, essas mesmas cenas, nas mãos de um experiente cineasta como Herzog, ganham outra proporção. Em um determinado instante do filme, Herzog narra um momento em que Treadwell filma a si próprio emergindo da mata: “No modo de filme de ação, Treadwell provavelmente não percebeu que os momentos aparentemente vazios tinham uma beleza estranha e secreta”. (Herzog, *O Homem Urso*, 2005).

Nesse trecho do filme, Herzog se atenta para a questão do realismo no cinema que nos faz recordar a reação de Méliès quando viu um dos primeiros filmes dos irmãos Lumière, como nos conta Jacques Aumont:

Lembramo-nos da surpreendente reação de um dos primeiros espectadores do *Lanche do bebê*, Georges Méliès. Desdenhando comentar o que é, hoje ainda, o charme do filme, – as caretas da garotinha, seu jogo perverso com a câmera, a atitude incomodada e afetada dos pais –, Méliès só nota uma coisa: no fundo da imagem há árvores, e, maravilha, as folhas dessas árvores são agitadas pelo vento. (Aumont, 2004, p. 4).

Christian Keathley observa que os apreciadores da sétima arte fetichizam regularmente detalhes marginais e ocasionais na imagem cinematográfica: o gesto de uma mão, o vento nas árvores. O autor demonstra que são os momentos fugitivos que interessam mais a quem se propõe a produzir tais encontros cinematográficos – uma prática de observação marcada por um desvio na atenção visual para longe dos principais elementos visuais em exibição, que tem ligação com a origem do cinema. (Keathley, 2006, p. 8). “As folhas se agitando ao vento”, era com essa “qualidade material e sensual do cinema” que Bazin estava tão fascinado (Keathley, 2006, p. 53). Isso nos remete também ao que Béla Balázs escreveu sobre a novidade histórica do cinema: a câmera; que “revelou novos mundos, até então escondidos de nós: como a alma

dos objetos, o ritmo das multidões, a linguagem secreta das coisas mudas”. (Balázs, 1983, p. 84).

No artigo intitulado “You Must Never Listen to This: lessons on sound, cinema, and mortality from Werner Herzog’s Grizzly Man”, David T. Johnson nos lembra “que uma câmera não faz distinções depois que é acionada”. Ela capta tudo o que passa por ela. O autor comenta que é nesse instante que encontramos o interesse de Herzog em reanimar questões bazinianas, sobre a ideia do realismo nos filmes. Para Johnson, as cenas mais tranquilas do filme são, portanto, “cúmplices – e nem ao menos se opõem – ao desenvolver um forte vínculo entre a imagem cinematográfica e a mortalidade, porque estabelecem um vínculo fundamental entre a câmera de Treadwell e uma realidade espontânea e incontrolável que existe à sua volta”. (Johnson, 2013, p. 515).

As cenas que Treadwell consegue captar são de uma beleza cinematográfica única. Na maior parte do tempo, Treadwell estava sozinho com os animais e ele mesmo ligava a câmera de vídeo e entrava no quadro para filmar a si próprio e o que presenciava na natureza selvagem (Figura 100).

Figura 100 – Timothy Treadwell e raposas



Fonte: Herzog, *O Homem Urso* (2005).

É nesse momento que Herzog faz uma defesa do realizador, quando, em uma das cenas, uma pequena raposa tenta rasgar a barraca em que está e ele sai para brincar com ela. O diretor diz através de uma voz em *off*: “Eu também gostaria de lutar em sua defesa, não como um ecologista, mas como um *filmmaker*. Ele captou momentos gloriosos tais que o grupo de diretores de estúdio e as suas comitivas nunca sonharam ser possível”. (Herzog, *O Homem Urso*, 2005). Para Brad Prager, “Herzog apresenta a natureza de uma forma não convencional,

permanecendo nela de tal forma que força o reconhecimento tanto da sua beleza como da sua indiferença”. (Prager, 2007, p. 49, tradução do autor)²⁰⁰.

Em outro instante do filme, Treadwell está se despedindo com um urso ao fundo da cena quando, de repente, há um silêncio e uma raposa e seus filhotes passam correndo pelo quadro inesperadamente. Herzog narra da seguinte maneira: “Agora, a cena parece que terminou, mas, como *filmmaker*, às vezes as coisas caem em seu colo, o que você não poderia esperar, nem mesmo sonhar. Existe qualquer coisa como uma inexplicável magia do cinema”. (Herzog, *O Homem Urso*, 2005).

Além das cenas extraordinárias que Treadwell filma com suas duas *camcorders*, no momento crucial do filme, aos 50 minutos, sabemos da existência de uma fita que registrou o ataque do urso ao casal. Como a câmera permaneceu com a tampa da lente, apenas há o registro do áudio do acontecimento. Nesse instante, as circunstâncias em torno das mortes de Timothy Treadwell e Amie Huguenard ganham ainda mais dramaticidade quando descobrimos detalhes do ocorrido, através de uma performance estranha do legista que trabalhou no caso. Não duvidamos da veracidade da fita, embora nunca a escutemos. Aqui podemos considerar a fita do ataque como um *found audio* que apenas Herzog provavelmente tenha ouvido e que pertence a Jewel Palovak (Figura 101), a amiga e ex-namorada de Treadwell que herdou seus pertences.

Figura 101 – Werner Herzog e Jewel Palovak



Legenda: Werner Herzog ouve a fita que está gravada o ataque do urso ao casal, diante de Jewel Palovak, ex-namorada de Treadwell.

Fonte: Herzog, *O Homem Urso* (2005).

A cena inicia com o enquadramento de Palovak com uma das filmadoras de Treadwell no colo. Um homem – que depois sabemos se tratar de Werner Herzog – em primeiro plano,

²⁰⁰ No original: [Herzog presents nature in an unconventional way, lingering on it such that it forces a recognition of both its beauty and its indifference].

de costas para o espectador, ouve o áudio da fita com fones de ouvido provindo da câmera. Ele está com sua mão esquerda na têmpora, de olhos fechados, em uma atitude de concentração. “Esta é a câmera de Timothy”, afirma Herzog. “Durante o ataque fatal, não houve tempo para remover a tampa da lente. Jewel Palovak me permitiu ouvir o áudio”, Herzog continua. A câmera dá um *zoom in* lentamente em Palovak enquanto observamos Herzog na mesma posição de concentração, ouvindo atentamente o áudio. “Ouço chuva e ouço Amie, afaste-se, afaste-se, afaste-se”. Herzog reproduz o áudio que escuta. O filme então corta para uma cena da posição original, e Herzog, após uma longa pausa que leva Palovak a rir nervosamente, diz a ela – e, por extensão, ao público: “Jewel, você nunca deve ouvir isso”. Depois, Herzog a aconselha a destruir a fita, “porque será o elefante branco em seu quarto a vida toda” (Johnson, 2013, p. 508). Após o incidente, o grande urso que pode tê-los atacado foi morto por guardas florestais enquanto tentavam recuperar os corpos. Prager lembra de depoimentos nos quais “muitas pessoas na comunidade da vida selvagem do Alasca e além sentiram que ele estava jogando um jogo perigoso e – disse com firmeza – que ele finalmente encontrou o problema que estava cortejando”. (Prager, 2007, p. 125, tradução do autor)²⁰¹.

Perguntado na palestra já citada sobre as fronteiras éticas que um documentarista deve ter, Herzog responde à pergunta dizendo que cada um precisa encontrá-las e estabelecer esse limite. Ele cita esse momento do filme. Segundo ele, as redes de televisão sabiam que existiam seis minutos da morte do casal sendo atacado pelo urso e disseram a Herzog que ele teria que lidar com isso, porque todos querem saber o que há nessa fita. Ao ponto que ele respondeu:

E eu disse, sim, eu vou lidar com isso, mas eu não sei exatamente se eu vou divulgar isso. Então, a minha forma de lidar com isso foi me filmar de costas e eu olho para o rosto da mulher que vivia com ele e eu estou com os fones de ouvido e ela tenta ler do meu rosto o quão terrível é o que eu estou ouvindo e ela começa a chorar porque ela vê o horror no meu rosto, mas você não vê o meu rosto. E eu tirei os fones e disse a ela: “você deveria destruir isso”, mas ela não fez isso, e eu fiquei tão chocado porque eu disse uma coisa muito estúpida, ela colocou o material num banco, num cofre. E então os produtores e todo mundo disse: “mas espera um momento, o que está nessa fita?” Não vai acabar no meu filme, é tão horroroso. E existe uma fronteira ética e é a dignidade de um ser humano, a morte de um ser humano e a privacidade da morte de um ser humano. (Herzog, 4+1 Festival de Cine Fundación Mapfre, 2012).

Essa é considerada a cena mais perturbadora e talvez a principal de todo o filme. Entretanto, uma cena que acontece um pouco antes dela, onde Treadwell “conversa” com uma

²⁰¹ No original: [Many people in the Alaskan wildlife community and beyond felt that he had been playing a dangerous game, and – said starkly – that he finally found the trouble he had been courting].

raposa que repousa ao seu lado – e, novamente, por extensão, com o espectador –, ficamos sabendo de um detalhe da vida pessoal do protagonista que nos é revelador. Herzog comenta que a câmera servia como um confessor para Treadwell. Nesse momento do filme, ao filmar a raposa, de nome Íris, o aventureiro fala:

Te amo. Olhe pra você. É a melhor raposa pequena. Mas como é que acabei neste trabalho, *Íris*? Você já ouviu a história alguma vez? Eu estava com problema. Eu estava com problema. Bebia muito. Sabia disso? Você nem faz ideia o que é isso. Mas eu bebia, até ao ponto de eu achar que ou eu ia morrer daquilo, ou me libertar. Mas nada, nada, *Íris*, me livrava de... deixar de beber. Nada! Fiz programas de recuperação. Tentei sozinho. Fazia tudo o que podia para não beber, e depois fazia tudo o que podia para beber. E... e estava me matando, até que descobri esta terra de ursos e percebi que estavam em grande perigo, que precisavam de um zelador, de alguém que olhasse por eles. Mas não um bêbado. Não uma pessoa desorientada. Então, prometi aos ursos que, já que eu iria tomar conta deles, eles me ajudassem a ser uma pessoa melhor, e tornaram-se uma inspiração tão grande, e viver com as raposas também, que consegui, deixei de beber. Foi um milagre. Foi um absoluto milagre. E o milagre foram estes animais. O milagre foram os animais. (Pausa) Eu vivo aqui. É muito perigoso. É de fato muito perigoso. Eu fico feliz com estes ursos. Fico tão feliz, tão livre, pareço uma criança com estes animais. É muito legal. E é algo muito sério. (Herzog, *O Homem Urso*, 2005).

Na entrevista já citada para Scott Simon, Herzog comenta que, de certa forma, “os ursos salvaram Timothy Treadwell tanto quanto ele tentou salvá-los” ao livrá-lo do vício em álcool. Treadwell trata os animais como se fossem seus amigos, de forma infantil. Mesmo sabendo do perigo, ele desconsidera que fazemos parte da natureza e que, por isso, podemos, inclusive, servir como alimento para alguns desses animais selvagens – embora o mais comum seja o contrário – ou simplesmente sermos uma ameaça em seus territórios. Ele vê harmonia na natureza e é nesse ponto que Herzog diverge de seu protagonista. Quase no fim do filme, Treadwell vê uma raposa morta e diz: “Oh, meu Deus! Te amo. Te amo, mas não consigo entender. É um mundo doloroso”. Herzog, com sua voz *over*, comenta: “Aqui eu discordo de Treadwell. Ele parece ignorar o fato de que na natureza há predadores. Eu acredito que o denominador comum no universo não é a harmonia, mas o caos, hostilidade e assassinio”. (Herzog, *O Homem Urso*, 2005).

Em outro instante, Treadwell diz: “Tudo relacionado com eles [ursos] é perfeito”. Herzog o contesta em outra narração *over*: “A perfeição pertencia aos ursos. Mas de vez em quando Treadwell via-se cara a cara com a dura realidade da natureza selvagem. Isso não encaixa na sua visão sentimentalista que tudo na natureza era bom, e o universo em equilíbrio e em harmonia”. (Herzog, *O Homem Urso*, 2005).

O diretor possui essa ideia há muitos anos. No documentário *Burden of Dreams* (1982), de Les Blank, sobre os bastidores do filme *Fitzcarraldo*, onde filma na Amazônia, Werner Herzog comenta sobre as dificuldades de se filmar em um local tão inóspito:

[Klaus] Kinski sempre diz que [a Floresta Amazônica] é cheia de elementos eróticos. Não vejo tanto erotismo. Vejo-a mais cheia de obscenidade. A natureza aqui é vil e ordinária. Não veria nada erótico aqui. Eu veria fornicação e asfixia. Enforcamento e luta por sobrevivência e crescimento... e apodrecimento [...] Não há harmonia no universo. [...] Mas, quando eu digo isso, eu digo cheio de admiração pela selva. Não é que eu a odeie. Eu a amo. Eu a amo demais. Mas eu amo contra meu melhor julgamento (Les Blank, *Burden of Dreams*, 1982).

No filme *O Homem Urso*, há uma discussão contínua entre Werner Herzog e Timothy Treadwell sobre suas visões básicas da natureza. Mas, mesmo discordando do aventureiro, Herzog, desde o início do filme, parece ter se alimentado de uma admiração por Treadwell, como certificamos pela entrevista cedida a Simon e já citada:

Então, é claro, eu discordo e tenho uma discussão, mas é uma discussão que eu teria com meus irmãos. Eu os amo, mas discuto com eles. E constantemente nas filmagens que ele deixou – cerca de cem horas ou mais – há momentos repetidos em que ele pisa bem no meio dos ursos à distância de um braço [Figura 102] e canta para eles e diz a eles o quanto os ama. E eu acho que isso está errado. Você não deve amar os ursos; você deve respeitá-los. Mantenha distância e respeite-os. (Herzog, 2005).

Figura 102 – Timothy Treadwell e urso-pardo



Fonte: Herzog, *O Homem Urso* (2005).

Em uma entrevista em 2008, Herzog foi questionado se este filme poderia ser considerado um autorretrato, ao que ele responde indignado:

Não é um autorretrato, de jeito nenhum. Em vez disso, há, ao longo do filme, uma discussão entre Treadwell e eu. Não sou apenas o comentarista de sua aventura. Discuto com ele, embora ele já estivesse morto há dez meses quando fiz o filme. Minha visão de mundo e minha visão da natureza selvagem são tão diametralmente opostas às de Treadwell que eu precisava dizer algo. Eu não poderia deixar isso passar. E isso dá vida ao filme. Ele está na tela e eu discuto com ele fora da câmera! Acredito que este jogo acrescenta uma dimensão muito interessante à estrutura narrativa do filme. (Herzog *apud* Burdeau, 2008, p. 46).

Nesse sentido, a representação da natureza selvagem por Herzog e Treadwell é nitidamente longínqua. E é exatamente por causa disso que Roger Ebert afirma que *O Homem Urso* é diferente de qualquer documentário sobre a natureza que ele já viu, uma vez que Herzog “não aprova Treadwell e não é sentimental em relação aos animais”. (Ebert, 2017, p. 71). Ebert ainda declara que “o documentário é um encontro incomum entre o idealismo maluco de Treadwell e a sombria visão de mundo de Herzog”. (Ebert, 2017, p. 73, tradução do autor)²⁰².

Para Herzog, como a natureza não fala, somos nós que projetamos nela o que realmente somos. Nesse sentido, é possível contrastar o filme de Herzog com *Marcha dos Pinguins* (2005), de Luc Jacquet, que foi lançado no mesmo ano e ganhou o Oscar de Melhor Documentário. *O Homem Urso* nem mesmo foi indicado. Brad Prager observa que filmes como *Marcha dos Pinguins* tende a agradar mais ao público “ao atribuir instintos e desejos humanos – com a ajuda da voz compassiva de Morgan Freeman, em vez da voz friamente analítica de Herzog – ao mundo animal”. Enquanto os comportamentos retratados em *Marcha dos Pinguins* são principalmente “protetores, amorosos e familiares”, em *O Homem Urso* Herzog mostra a natureza como ela realmente é, e, na maior parte do tempo, cruel. “Preferiríamos contar às crianças contos de fadas sobre a bondade dos animais, mas na verdade o mundo natural funciona de acordo com princípios severos”. (Prager, 2007, p. 128)²⁰³.

Em outra entrevista, em 2008, Herzog é solicitado, novamente, a formular sua oposição entre ele e Treadwell, ao que responde:

O público em geral tem uma visão sentimental e antropomórfica da natureza. Estou falando de civilizações altamente tecnologizadas, como a França, país que produziu *A Marcha dos Pinguins* (2005), ou a América, que deu origem

²⁰² No original: [*Grizzly Man* is unlike any nature documentary I’ve seen; it doesn’t approve of Treadwell, and it isn’t sentimental about animals. (...) The documentary is an uncommon meeting between Treadwell’s loony idealism and Herzog’s bleak worldview].

²⁰³ No original: [That film pleased audiences by attributing human instincts and desires – with the help of Morgan Freeman’s compassionate voice, rather than Herzog’s coolly analytical one – to the animal world. Yet the behaviours depicted in *March of the Penguins* are primarily protective, loving and familial. We would, of course, like to forget that the animal world has another, crueller logic. We would prefer to tell children fairy tales about the kindness of animals, but in truth the natural world operates in accord with harsh principles].

a *Walt Disney* (...) É por isso que *A Marcha dos Pinguins* e o meu filme sobre a Antártida, *Encontros no Fim do Mundo*, são, num certo sentido, filmes inimigos. Inimigos naturais. Acho muito bom declarar hostilidades contra um inimigo assim! Ou declarar hostilidades à visão da natureza de *Walt Disney*. Na verdade, não é *Walt Disney* que pretendo, mas sim a *Disneyficação* do mundo civilizado. Existe isso em Treadwell, mesmo que fosse injusto resumir assim. Ele é um personagem que tem muitas facetas. Se você observar *O Homem Urso* de perto, verá que é um filme altamente complexo e que Treadwell abriga muitas contradições. Desde o início, meu objetivo era dar-lhe o máximo de espaço possível para que pudesse expressar toda a sua personalidade. A rejeição, a exuberância, as dúvidas, suas declarações gloriosas e às vezes seus acessos de compreensão da natureza e do que ela realmente é, depois o retorno a uma visão infantilizada e *Walt Disneyizada* da natureza selvagem, com todo aquele lado doce de sorvete de morango... Com este filme, ofereço a Treadwell a oportunidade de ser uma estrela, a estrela deste filme, a estrela que ele sempre quis ser. Estou dando a ele este espaço de presente. Ele merece. Nunca devemos esquecer que este homem nos deu uma visão fabulosa da natureza, que nos deu imagens às quais nunca, jamais, em toda a história da raça humana, poderíamos ter tido acesso. O que ele realizou é monumental. E ele morreu. Tentei colocar todas as chances do lado dele. Acima de tudo, queria evitar reduzi-lo. Há elementos nele que não incluí no filme, porque são assustadores. O que lemos em seu diário sobre as mulheres é tão horrível que me recuso terminantemente a me envolver nisso. (Herzog *apud* Burdeau, 2008, p. 47).

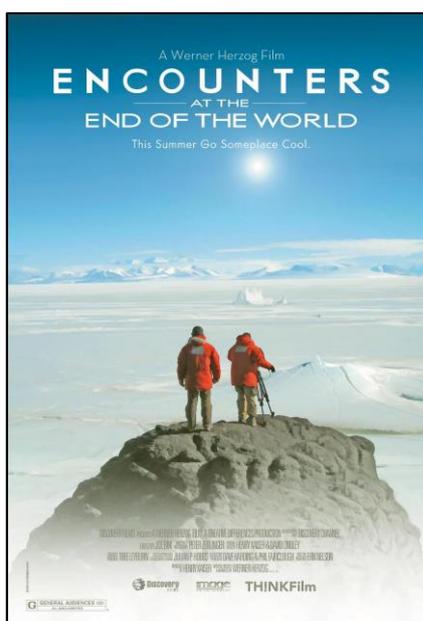
Ainda que a catástrofe da morte do casal seja o destaque pungente do filme, Herzog, apesar de tudo, consegue extrair poesia ao observar as cenas repentinas e sublimes em que apenas a natureza selvagem aparece na tela. Além disso, assim como Herzog admira o caos e a brutalidade da floresta, tendo realizado muitos de seus filmes nela, Timothy Treadwell também amava os ursos, como declarava, talvez de uma forma pitoresca, mesmo sabendo que poderia ser vítima de um deles, como de fato foi. Infelizmente, sua namorada também foi vítima. Mas, como tudo na vida, o acaso e nossas escolhas possuem consequências que fogem do nosso controle.

Para finalizar, voltando ao escopo proposto no início desta análise, de que as imagens de Treadwell caíram nas mãos de quem deveria ter caído para que resultasse em um filme incrível, penso que os deuses e as deusas do cinema – se é que eles existem –, para fazer jus à audácia – irresponsável –, à coragem e a todo o esforço de Timothy Treadwell fazer o que fez, colocaram à vista de Werner Herzog – um dos maiores documentaristas de todos os tempos – o *found footage* que resultou na história magnífica de *O Homem Urso*.

8.4 *Encontros no Fim do Mundo* (2007)

Em *Encontros no Fim do Mundo* (Figura 103), Werner Herzog viaja para a estação estadunidense McMurdo, na Antártica, a convite da *National Science Foundation*, com o intuito de realizar um filme em poucas semanas. A equipe é constituída por apenas duas pessoas: ele, que inclusive também faz o som, e o diretor de fotografia Peter Zeitlinger (1960-). As imagens subaquáticas foram realizadas por Henry Kaiser (1952-), músico e mergulhador experiente, além de amigo do cineasta que também contribuiu com a produção e a trilha sonora do filme. Na primeira cena, vemos um mergulhador sob o gelo do Mar de Roos na Antártica, e Herzog narra que aquelas imagens foram filmadas por Kaiser e são elas a razão que o fez desejar ir ao continente glacial.

Figura 103 – Poster de *Encontros no Fim do Mundo*



Legenda: Postar da versão em inglês de *Encontros no Fim do Mundo* (2007), de Werner Herzog.

Fonte: IMDb.

Herzog ainda conta na narração em *off* que avisou à fundação responsável pela sua ida que iria com a condição de não precisar fazer “outro filme sobre pinguins”, provavelmente referindo-se à *Marcha dos Pinguins* (2005). Como o próprio título sugere, Herzog vai em busca de encontrar seres humanos e saber suas razões e os seus sonhos pelos quais vão até o “fim do mundo”.

Quando o avião aterrissa na Antártica, Herzog explica que eles chegaram na Estação McMurdo, a maior base estadunidense e o maior assentamento, onde, durante o verão, cerca de 1000 pessoas vivem ali enfrentando cinco meses sem noites. McMurdo é um centro logístico e tem laboratórios de pesquisas permanentes. Todas as decisões sobre os projetos científicos são competência da anfitriã do cineasta, a National Science Foundation. Lá, ele se surpreende e diz: “É óbvio que não esperava paisagens imaculadas e gente vivendo em feliz harmonia com pinguins de pelúcia, mas me surpreendeu que McMurdo parecesse uma cidade mineira decadente, cheia de tratores e barulho de obras”. (Herzog, *Encontros no Fim do Mundo*, 2007). Obviamente, ao sair da estação, ele irá conseguir capturar a beleza do continente.

Herzog encontra-se com uma variedade de personagens excêntricos: um ex-banqueiro no Colorado que se tornou um motorista de ônibus; um filósofo e tratorista cuja avó lia “A Odisseia” e “A Ilíada” para ele quando criança, e por isso ficou fascinado pelo mundo e quis conhecê-lo; um linguista que foi para “um continente sem línguas” e trabalha em uma estufa de plantas; um encanador descendente de indígenas que orgulha-se de sua origem; um mecânico que preferiu não revelar nada de seu passado; uma viajante e especialista em computação que faz truques em uma mala nas horas de folga; além de fisiologistas, glaciólogos, vulcanólogos, zoólogos, ecologistas e físicos, que contam um pouco de suas pesquisas.

Em uma entrevista para Daniel Trilling, em 2009, Herzog esclarece que os encontros foram espontâneos, pois, segundo ele, não é possível planejar as coisas com antecedência na Antártica. Ele diz: “Você tem apenas uma chance, não sabe o que esperar. Você não pode pré-organizar as coisas. Muito do que você vê tem um imediatismo que traz muita vida ao filme. E nem tudo é completamente pré-planejado, organizado e mentalmente estruturado. Sigo de surpresa em surpresa, de certa forma”. (Ames, 2014, p. 170, tradução do autor)²⁰⁴.

Para um dos entrevistados, Stefan Pashov, o tratorista cuja avó lia histórias clássicas, Herzog pergunta como eles foram se encontrar ali, no “fim do mundo”, ao ponto que o filósofo responde:

Acho que é o lugar perfeito para nos encontrarmos, porque este lugar funciona quase como uma seleção natural para as pessoas que querem sair dos limites do mapa, e nos encontramos aqui, onde convergem todas as linhas do mapa. Não há nada mais ao sul do que o Polo Sul. E acredito que haja muita gente aqui que viaja em tempo integral e trabalha meia jornada. Sim, são os sonhadores profissionais. Sonham o tempo todo, e acredito que através deles os grandes sonhos cósmicos se concretizam, porque o Universo sonha através

²⁰⁴ No original: [You have only one chance, you do not know what to expect. You cannot pre-arrange things. Much of what you see has an immediacy to it which brings a lot of life into the film. And it's not all completely pre-planned and organized and mentally structured. I follow from surprise to surprise, in a way].

dos nossos sonhos. Eu acredito que existam muitas maneiras para que a realidade se manifeste. E sonhar é uma delas. (Herzog, *Encontros no Fim do Mundo*, 2007).

Se pensarmos na filmografia de Herzog, ele possui inclinação em filmar em ambientes hostis à espécie humana, como no deserto do Saara, na floresta amazônica, em campos de petróleo no Kuwait, na paisagem igualmente gelada do Alasca. Assim, era esperado que ele uma hora ou outra também realizaria um filme no continente antártico, um lugar tão incomum e estranho, que apenas os “sonhadores profissionais” como ele desejariam estar.

O primeiro cientista que conhecemos é Douglas MacAyeal, glaciólogo que trabalha em um laboratório “quentinho” em McMurdo e que estuda icebergs; dentre eles, um que ele observa é maior do que o país que construiu o navio Titanic e tem a altura de 46 metros, o que significa que possui 300 metros de gelo sob a água. Ele explica a Herzog que gostaria de ver a Antártica como um sistema estático, como as pessoas no passado a viam, mas que essa ideia cômoda da Antártica chegou ao fim. Segundo MacAyeal, “agora a vemos como um ser vivo e dinâmico, que provoca mudanças, e essas mudanças afetam o resto do mundo, provavelmente em resposta ao que o mundo faz à Antártica. Certamente será assustador ver o que acontece a estas coisas [icebergs] quando chegarem ao norte”. (Herzog, *Encontros no Fim do Mundo*, 2007).

Depois Herzog mostra um curso de sobrevivência obrigatório, que todos que saem pelo continente precisam fazer. O curso dura dois dias e os alunos aprendem, entre outras coisas, a construir trincheiras e iglus. Herzog comenta: “A má notícia é que você tem que dormir na sua própria construção”. O humor ácido do cineasta nos causa riso em alguns momentos do filme, como quando ele narra: “McMurdo tem moradias climatizadas, uma emissora de rádio, um boliche e aberrações como aulas de aeróbica e ioga. E até um caixa eletrônico. Por tudo isso, queria sair a campo o mais rápido possível”. (Herzog, *Encontros no Fim do Mundo*, 2007). Depois de passar uma tempestade, eles então deixam McMurdo para visitar um acampamento onde cientistas estudam o ciclo alimentar de focas Weddell.

Diante as focas sendo manipuladas, o ecologista nutricional Olav T. Oftedal explica à Herzog que embora os animais fiquem perturbados enquanto os manipulam, recuperam-se rapidamente e voltam ao comportamento normal. O biólogo explica que isso é o ideal para eles, porque querem saber como esses animais sobrevivem em tais condições e não querem afetar o comportamento usual deles. Mas Herzog não está tão preocupado com isso, o que ele deseja saber é a impressão dos cientistas vivendo em um lugar tão peculiar.

Regina Eisert, fisiologista que prepara amostras de leite de foca em um laboratório de campo junto à colônia, cuja pesquisa pode ajudar na compreensão da perda de peso humana, relata que há muitas coisas na Antártica que são incomuns e a que mais a fascina é como fica silencioso quando não venta. Segundo ela, é possível inclusive ouvir a batida do coração, de tão silencioso que é; ou quando o gelo se quebra, parece que há alguém caminhando atrás de você. Outra coisa que a seduz são os sons que as focas fazem embaixo do laboratório, já que ele fica sobre o oceano congelado. “Não estamos em terra firme e podemos ouvir as focas. Fazem esses sons realmente artificiais. Parecem, não sei, Pink Floyd, ou algo assim. Não parecem mamíferos, e não soam como animais. É coisa de outro mundo, posso afirmar”. (Herzog, *Encontros no Fim do Mundo*, 2007). Herzog, nesse momento, realiza a gravação subaquática e filma os cientistas escutando os sons psicodélicos emitidos do oceano (Figura 104).

Figura 104 – Cientistas estudando focas



Legenda: Cientistas que estudam focas deitam-se para ouvir os sons emitidos pelos animais no fundo do oceano.

Fonte: Herzog, *Encontros no Fim do Mundo* (2007).

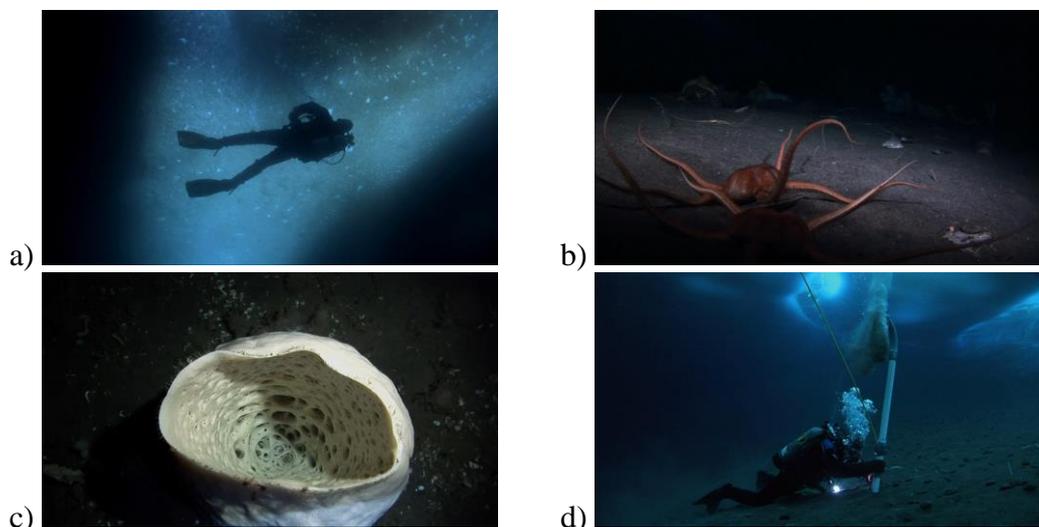
Os sons das focas ora lembram o instrumento theremin, inventado em 1920 pelo físico russo Lev Termen, ora remetem a sons produzidos por sintetizadores eletrônicos. Outro cientista diz: “Ouvem-se as batidas e os assobios... e o retumbar. Você percebe que há um mundo inteiro debaixo de você, as focas se movem, lutam e competem sob o gelo enquanto você dorme numa tenda ou trabalha no laboratório”. (Herzog, *Encontros no Fim do Mundo*, 2007). Entendemos que eram esses encontros que Herzog estava procurando: a percepção humana diante um lugar tão singular, diferente de tudo que conhecemos.

Outro personagem que fascina Herzog é o biólogo celular Samuel S. Bowser, líder da equipe científica e fã de filmes de ficção científica, que está prestes a realizar o seu último mergulho no oceano antártico, que dá o seguinte depoimento:

Aqui embaixo há criaturas como num filme de ficção científica, movem-se de um jeito que poderiam te comer como se saíssem de um pântano borbulhante, mais arrepiantes do que pântanos de ficção científica. Tem longos tentáculos que te abraçariam, e se tentar fugir delas vai ficar cada vez mais emaranhado por suas próprias ações. E depois de ficar frustrado e exausto, esta criatura se aproxima e começa a te despedaçar. Esse é um exemplo de uma das criaturas. Há também criaturas tipo vermes com mandíbulas horríveis para rasgar a sua carne. É realmente um mundo violento e horrível, que ignoramos porque usamos trajes de neoprene e somos muito maiores. Não nos afeta, mas se encolhêssemos até a escala daquele mundo, seria um lugar horrível para se viver. (Herzog, *Encontros no Fim do Mundo*, 2007).

Se fosse outro documentário qualquer sobre a Antártica, provavelmente veríamos um cientista – talvez até o mesmo biólogo – explicando aquelas mesmas espécies de forma monótona e chata. Mas como se trata de um filme herzogiano, vemos, por trás do cientista, os seus sonhos e sua personalidade se manifestar. Para corroborar o que diz, acompanhamos o seu mergulho em uma água sob o gelo a menos 2° C, onde realiza seu trabalho (Figura 105a-d), sem sabermos os detalhes, pois não há necessidade. Contemplar as formas dos animais já nos basta.

Figura 105 – Mergulhadores e animais



Legenda: a-d) Narração em *off* de Herzog diz: “Para mim, os mergulhadores parecem astronautas flutuando no espaço. Mas o trabalho deles é extremamente perigoso. Aqui se mergulha sem amarras para dar mais liberdade de movimento”.
b, c) Animais estranhos que foram descritos antes como pertencentes a um filme de ficção científica.

Fonte: Herzog, *Encontros no Fim do Mundo* (2007).

Em um filme de Werner Herzog, não espere que ele discursse contra o aquecimento global ou outra questão importante para a humanidade de forma cientificista e positivista. Para isso, é melhor assistir filmes como *Uma Verdade Inconveniente* (2006), dirigido por Davis

Guggenheim, em que Al Gore educa os cidadãos do mundo acerca do aquecimento global através de uma apresentação de slides e imagens que corrobora o que alerta. No filme de Herzog, o aquecimento global, que prejudica tanto o planeta, é citado pelo glaciólogo, que estuda os icebergs, e o encanador assalariado, David Pacheco, de sangue indígena apache, que despede da câmera dizendo: “Se puderem, venham à Antártica. E cuidado com o aquecimento global. É real”. (Herzog, *Encontros no Fim do Mundo*, 2007).

Daniel Trilling, na entrevista já citada para o *New Statesman* de Londres, em abril de 2009, questiona Herzog: “A Antártida também ocupa um lugar nas nossas mentes por causa das alterações climáticas. Você pretendia alertar os espectadores sobre esse processo?”. Herzog, então, responde:

O filme não é sobre mudanças climáticas, tem outros pontos focais de interesse. Não preciso acrescentar nada aos filmes sobre esse assunto. Além disso, este é provavelmente apenas um dos muitos elementos que mostram claramente que a nossa presença neste planeta não é sustentável. Isso não me deixa nervoso. Não me deixa nervoso que os dinossauros tenham morrido. E não me deixa nervoso o fato de os trilobitas terem desaparecido, centenas de milhões de anos antes dos dinossauros. A vida neste planeta tem sido uma cadeia constante de cataclismos e extinções. Mas é óbvio que seremos os próximos. (Ames, 2014, p. 168)²⁰⁵.

O que preocupa Herzog não é nossa extinção, que, de fato, ocorrerá em milênios [ou menor tempo]. Extinções sempre aconteceram e sempre acontecerão. O que mais aflige Herzog é o fim dos idiomas e as diferentes maneiras de enxergar a realidade. Quando ele encontra William Jirsa, linguista e especialista em computação, o jovem comenta ao diretor que 90% dos idiomas desaparecerão até que a sua morte chegue. “É um impacto catastrófico para um ecossistema quando falamos em extinção nessa escala. Culturalmente, trata-se do mesmo. O que aconteceria se perdêssemos toda a literatura russa, ou a língua russa?”, indaga Jirsa. Herzog compartilha de sua preocupação: “Ocorreu-me que durante o tempo que passamos na estufa, provavelmente teriam morrido três ou quatro idiomas. Em nosso esforço por preservar espécies ameaçadas, passamos por cima de algo igualmente importante”. (Herzog, *Encontros no Fim do Mundo*, 2007). Em uma entrevista, ele diz:

²⁰⁵ No original: [The film is not about climate change, it has other focal points of interest. I don't need to add to the films about that subject. Besides, that is probably only one of the many elements which show clearly that our presence on this planet is not sustainable. That doesn't make me nervous. It doesn't make me nervous that the dinosaurs died out. And it doesn't make me nervous that the trilobites died out, hundreds of millions of years before the dinosaurs. Life on this planet has been a constant chain of cataclysms and extinctions. But it is obvious that we are going to be next].

Todas as pessoas falam na extinção das baleias ou na ameaça de baleias, e não temos consciência de que, ao mesmo tempo, a um ritmo muito mais rápido, as línguas e culturas humanas estão desaparecendo. (...) É uma perda catastrófica para a cultura humana. A linguagem é sempre uma forma de compreender o mundo, de traçar perspectivas, de ver o mundo. (Ames, 2014, p. 168, tradução do autor)²⁰⁶.

Embora Herzog tenha dito no início do filme que não contaria uma história sobre pinguins, é exatamente sobre um único pinguim a cena mais dramática do filme. Herzog e Zeitlinger deixam McMurdo para ir à colônia de pinguins do Cabo Royds. O diretor narra que todos falavam sobre pinguins, mas suas perguntas em relação a esses animais não tinham resposta fácil. Ele entrevista o ecologista marinho David Ainley (Figura 106), especialista em pinguins, que conta que naquele ano, em 2006, completavam-se quase 100 anos do primeiro estudo sobre pinguins da história, realizado em Cabo Royds por um membro da expedição de Ernest Henry Shackleton (1874-1922). Ainley informa que os pinguins tiveram um bom inverno e estão bem gordos. Já reclamaram seu território, já puseram os ovos e as fêmeas se foram, e agora só os machos estão chocando os ovos, usando suas reservas de gordura e esperando as fêmeas voltarem para que possam ir ao mar.

Figura 106 – David Ainley, ecologista marinho, especialista em pinguins



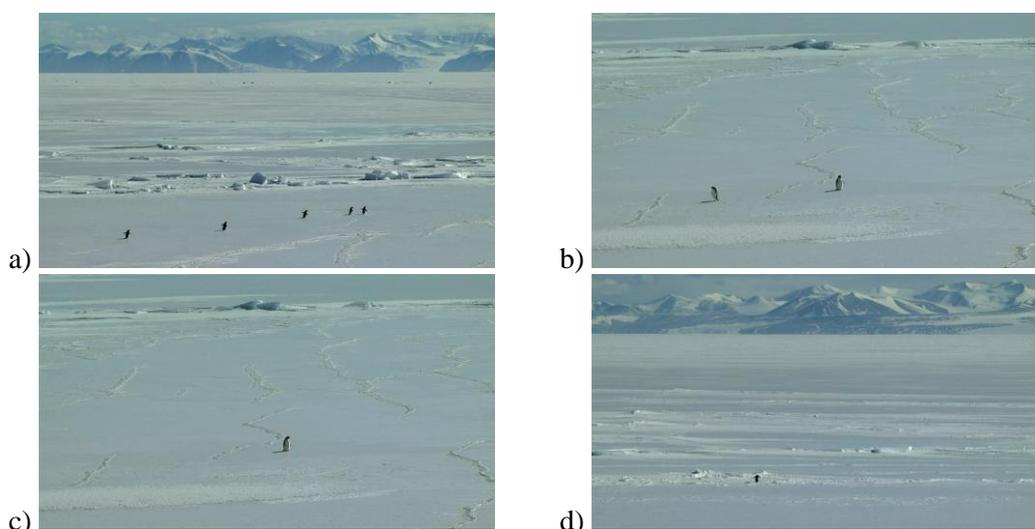
Fonte: Herzog, *Encontros no Fim do Mundo* (2007).

Herzog pergunta a Ainley se há pinguins gays e quais seriam as observações do pesquisador. Ele responde que viu relações triangulares onde há dois machos e uma fêmea, e a fêmea põe o ovo, ou os ovos, e os três fazem turnos. O especialista explica que às vezes não se identifica bem o sexo entre os pinguins. Herzog, não satisfeito em antropomorfizar os animais

²⁰⁶ No original: [But everybody talks about extinction of whales or endangered whales, and we are not aware that at the same time, at a much more rapid rate, human languages and cultures are dying out. And the speed of it is staggering. (...) Language is always a way to understand the world, to draw perspectives, to view the world].

uma única vez, pergunta ao Dr. Ainley se existe loucura entre os pinguins. O cineasta questiona: “Tento evitar a definição de loucura ou perturbação. Não digo que um pinguim pense que é Lênin ou Napoleão Bonaparte, mas poderiam enlouquecer porque se fartaram de sua colônia?”. A resposta do pesquisador é que ele nunca viu um pinguim bater a cabeça contra uma pedra, mas disse que às vezes eles perdem a orientação. “Terminam em lugares onde não deveriam estar, longe do oceano”. Nesse instante, há um corte para a sequência mais trágica do filme (Figura 107a-d). Um grupo de pinguins caminha sobre o gelo na imensidão de uma paisagem congelada, em direção ao oceano, para se alimentarem e depois poderem voltar para sua colônia. (Herzog, *Encontros no Fim do Mundo*, 2007).

Figura 107 – Pinguins da Antártida



Legenda: Todos esses pinguins estão indo para o mar, que fica à direita. Mas o do centro chama a atenção, pois abandona os que vão para o mar e os que estão voltando para a colônia. Ele então caminha em direção às montanhas, a 70 quilômetros de distância, onde provavelmente irá morrer de fome.

Fonte: Herzog, *Encontros no Fim do Mundo* (2007).

De repente, eles capturam o momento quando um único pinguim abandona o seu grupo e caminha para o interior do continente. Herzog narra que ele tem cinco mil quilômetros pela frente e, certamente, está caminhando para a morte. O Dr. Ainley explica a Herzog que, embora ele tivesse sido apanhado e devolvido à colônia, teria tornado a ir para as montanhas imediatamente. Herzog questiona: “Mas por quê?”. Ainda não há uma explicação. Eles mostram depois um outro pinguim desorientado, ou perturbado, que chegou à zona de mergulho de New Harbor, a 80 quilômetros de onde deveria estar. Ele explica que as normas proíbem que os humanos incomodem ou interfiram com os pinguins. Você precisa ficar parado e deixá-lo

seguir seu caminho, mesmo que vá para o interior do vasto continente, onde provavelmente irá morrer.

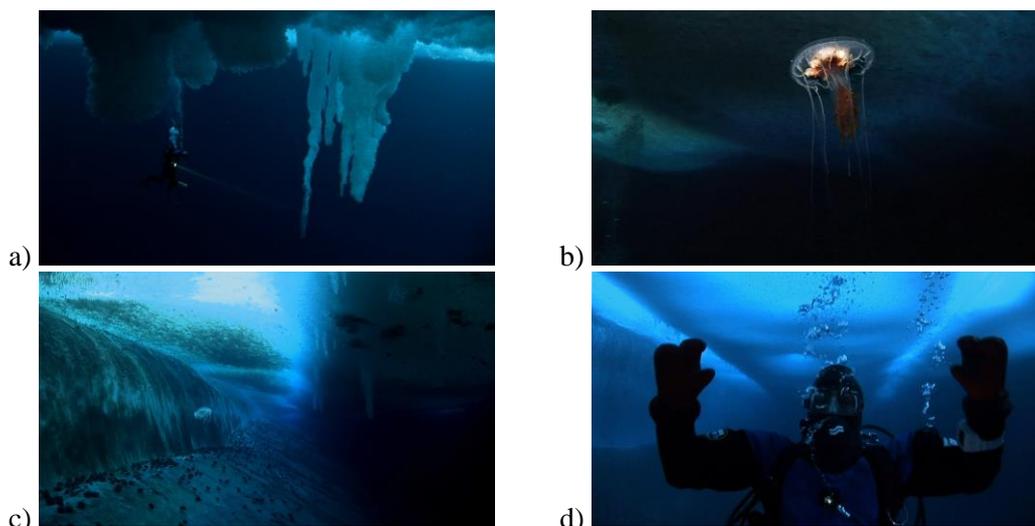
Para Laurie Johnson, a sequência com o pinguim louco “funciona como uma revelação da natureza como uma força terrível e indutora de insanidade”. A autora afirma que, em *Encontros no Fim do Mundo*, Herzog “constrói sentido a partir de vestígios do passado (memórias) e noções fragmentárias do futuro (imaginações)”. Além do mais, o cineasta “está interessado sobretudo nas motivações humanas e no que se passa nas mentes das pessoas que vivem em McMurdo”. (Johnson, 2016, p. 87-88, tradução do autor)²⁰⁷.

Mas ao longo de todo o filme frequentemente há os mergulhos subaquáticos, em que as imagens esplêndidas do oceano antártico são acompanhadas por um coral que lembra uma música sacra. Herzog assume isso em uma entrevista: “Estou apenas nomeando as glórias, estou apenas tentando nomear as glórias deste continente”. Em determinado instante do filme, ele nota que os mergulhadores não conversam enquanto estão se preparando. Para o diretor, eles eram como sacerdotes preparando-se para a missa. Não por acaso, o cineasta escolhe as músicas certas para deixar isso mais vivo. As imagens subaquáticas ganham ainda mais potência ajustadas com a trilha sonora (Figura 108a-d). Nessa entrevista, Herzog afirma: “Sim, há uma sacralidade no lugar. E a música, claro, também torna isso visível”. (Ames, 2014, p. 170, tradução do autor)²⁰⁸.

²⁰⁷ No original: [The sequence with the mad penguin functions (...) as another revelation of nature as a dire, insanity-inducing force. Herzog constructs sense out of traces of the past (memories) and fragmentary notions of the future (imaginings). (...) In *Encounters* Herzog is interested above all in human motivations, and in what is going on in the minds of the people who live on McMurdo].

²⁰⁸ No original: [I’m just naming the glories, I’m just trying to name the glories of this continent. (...) Yes, there’s a sacrality to the place. And the music of course makes it also visible].

Figura 108 – Mergulhadores sob o gelo



Legenda: A narração em *off* diz: “Sob o gelo, mergulhadores encontram uma realidade diferente, onde o tempo e o espaço adquirem uma nova dimensão. Os poucos que vivenciaram o mundo sob um céu congelado muitas vezes o descrevem como entrar numa catedral”.
 Fonte: Herzog, *Encontros no Fim do Mundo* (2007).

O crítico de cinema Roger Ebert, que é homenageado ao final do filme, faz a seguinte pergunta a Herzog, em uma entrevista de 2008: “Desde o início de sua carreira, você se sentiu atraído por pessoas que existem nos extremos. É impossível conceber um filme de Herzog sobre pessoas comuns vivendo vidas comuns. Por que as exceções são a regra para você?” Ao que Werner Herzog responde:

Estou curioso sobre a nossa condição humana. Assim como compreenderíamos a própria natureza da matéria física colocando-a sob condições extremas de temperatura, pressão ou radiação, da mesma forma os seres humanos revelariam a sua natureza sob condições extremas. Os gregos têm um ditado que sempre gostei: “Um capitão só aparece durante uma tempestade”. As vidas comuns são as que levamos, mas elas não são realmente um solo fértil para filmes. (Ebert, 2017, p. 124, tradução do autor)²⁰⁹.

Em *Encontros...*, Herzog prossegue no seu desejo de desvendar o ser humano diante uma natureza selvagem. Ele lembra que, como cresceu num lugar muito isolado nas montanhas da Baviera, sempre existiu dentro dele “uma enorme curiosidade sobre o que havia além do horizonte”. Assim como ocorreu com o seu personagem cuja avó lia a Odisseia para ele quando

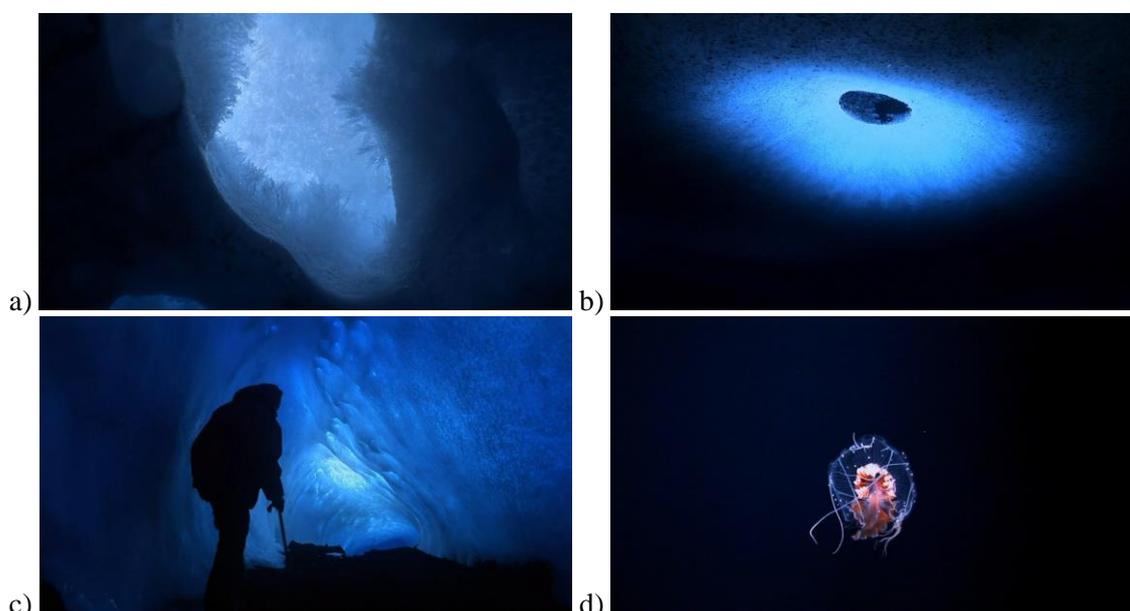
²⁰⁹ No original: [I am curious about our human condition. As you would understand the very nature of physical matter by putting it under extreme temperature, pressure, or radiation, similarly human beings would reveal their nature under extreme conditions. The Greeks have a proverbial saying I always liked: “A captain only shows during a storm.” Ordinary lives are the ones we lead, but they are not really a fertile soil for movies].

criança, Herzog revela a Ebert: “Eu sabia que também tinha me apaixonado pelo mundo quando era muito jovem, e todos os meus filmes são meu testemunho”. (Ebert, 2017, p. 125-127)²¹⁰.

O filósofo e tratorista, ao final do filme, declara:

Existe um belo ditado de um filósofo americano, Alan Watts, que dizia que através de nossos olhos o universo se percebe a si mesmo, e através de nossos ouvidos o universo escuta sua harmonia cósmica e nós somos as testemunhas através das quais o universo adquire consciência de sua glória e de sua magnificência. (Herzog, *Encontros no Fim do Mundo*, 2007).

Figura 109 – Frames do Filme *Encontros no Fim do Mundo*



Fonte: Herzog, *Encontros no Fim do Mundo* (2007).

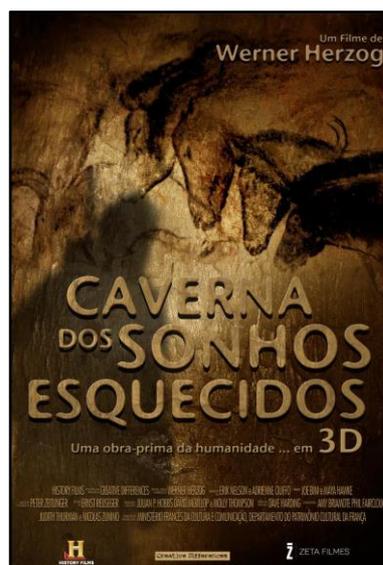
8.5 Caverna dos Sonhos Esquecidos (2010)

Em *Caverna dos Sonhos Esquecidos* (Figura 110), Werner Herzog viaja até o sul da França, onde a menos de 400 metros da estrutura La Combe d'Arc, às margens do rio Ardèche, em dezembro de 1994, os exploradores Jean-Marie Chauvet, Éliette Brunel e Christian Hillaire descobriram uma caverna com dezenas de pinturas rupestres e outros vestígios da presença humana de aproximadamente 32 mil anos atrás. Em homenagem ao seu principal descobridor, Jean-Marie Chauvet, a caverna ostenta o nome de Chauvet. Os espeleólogos iriam verificar que

²¹⁰ No original: As I grew up in a very isolated place in the mountains of Bavaria, there has always been an enormous curiosity within me about what lay beyond the horizon. (...)I knew I had fallen in love with the world as well when I was very young, and all my films are my witness].

a caverna era intocada. No início do filme, através de imagens aéreas feitas com drone mostrando a região, Herzog narra todas essas informações com o intuito de localizar o espectador.

Figura 110 – Poster de *Caverna dos Sonhos Esquecidos*



Legenda: Poster de *Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010), de Werner Herzog.

Fonte: IMDb.

Em uma entrevista a Samuel Wigley, realizada para a *Sight & Sound*, em abril de 2011, o cineasta revela que ele trabalharia como funcionário do Ministério da Cultura, a troco de “um euro como honorários e o governo francês poderia usar o filme em quarenta mil salas de aula na França – tudo sem fins comerciais, tudo para sempre, sem dinheiro, por nada”. Essa proposta foi porque, para realizar o filme, Herzog ganha acesso exclusivo a Chauvet, junto com mais três técnicos: o diretor de fotografia Peter Zeitlinger, o técnico de som Eric Spitzer e o assistente de câmera Erik Söllner. Portanto, através de um acordo único com o governo francês, Herzog e sua equipe tiveram acesso às cavernas, “um privilégio negado até mesmo a Judith Thurman, a jornalista cujo artigo na *New Yorker* despertou pela primeira vez o interesse do produtor de Herzog, Erik Nelson”. (Ames, 2014, p. 172-173, tradução do autor)²¹¹.

²¹¹ No original: [I would ask for one Euro as my fee, and the French government could use the film in forty thousand classrooms in France – everything non-commercial, everything in perpetuity, for no money, for nothing (...) – a privilege denied even Judith Thurman, the journalist whose article in the *New Yorker* first piqued the interest of Herzog’s producer Erik Nelson].

A caverna ficou isolada durante dezenas de milhares de anos e contém as pinturas rupestres mais antigas já descobertas. Desde o primeiro dia do descobrimento, para não repetir a deterioração como aconteceu em Lascaux, onde criaram-se mofos nas paredes da caverna devido à respiração dos turistas, o governo francês reconheceu a importância da caverna imediatamente e o acesso foi negado rigorosamente. Portanto, em Chauvet, Herzog informa que, além dele e sua equipe, só um pequeno grupo de cientistas tinham permissão para entrar. Eles são arqueólogos, historiadores de arte, paleontólogos, geólogos e dois guardas que revezavam entre si. Durante poucas semanas, os pesquisadores realizaram estudos em conjunto e Herzog pôde filmar o seu documentário, inclusive entrevistando alguns desses especialistas.

Herzog nos informa que, além da equipe de filmagem ser limitada a quatro pessoas, o tempo que podem permanecer dentro da caverna também é bastante limitado. Não se pode tocar em nada, nem sair de uma passarela de 60 cm de largura. A entrada da caverna foi fechada com uma imensa porta de aço, como um cofre de banco. Eles só podem usar uma câmera, microfone direcional e três painéis planos de luz fria, alimentados por baterias. E para dificultar, deslocando-se em fila única, a equipe de filmagem não tem como se esconder para ficar fora do enquadramento. Assim, em muitos momentos a equipe ou o próprio Herzog aparece enquanto algum cientista apresenta informações relevantes.

O filme foi filmado em 3D, mesmo Herzog já tendo dito que, em geral, não gosta da técnica, “mas ele acredita que há ocasiões em que o 3D é apropriado, e este filme é uma delas”. Roger Ebert considera que “a inspiração de Herzog é mostrar-nos as pinturas tal como os visitantes originais da caverna as devem ter visto”. (Ebert, 2017, p. 93). A narração de Herzog no filme diz: “As paredes não são planas, mas tem sua própria dinâmica tridimensional, seu próprio movimento, que foi utilizado pelos artistas”. (Herzog, *Caverna dos Sonhos Esquecidos*, 2010). Dessa forma, a terceira dimensão utilizada pelo cineasta “dá uma fisicalidade de alcance e toque aos contornos e cavidades das telas pedregosas, trazendo-nos o mais perto que jamais poderemos chegar de obras que – como Herzog raciocina – evidenciam o despertar da alma do homem”. (Ames, 2014, p. 173, tradução do autor)²¹².

A primeira grande câmara à qual chegaram era a entrada original da caverna. Em tempos pré-históricos, antes do deslizamento de rochas, a luz do dia a iluminava. Contudo, agora é tudo escuro e só é possível ver as imagens utilizando luzes artificiais. Os pesquisadores acreditam que essa é a razão para sua excelente preservação. Há cerca de 20 mil anos, houve um

²¹² No original: [His third dimension gives a reach-out-and-touch physicality to the contours and cavities of the stony canvases, bringing us as close as we'll ever be allowed to get to works that – as Herzog reasons – evince the awakening of the soul of man].

deslizamento de rochas que obstruiu a entrada original para a caverna e, de certa forma, congelou o tempo. Os painéis de luz são utilizados como se fossem tochas de fogo, para simular os artistas pré-históricos iluminando as pinturas. Para Laurie Johnson, “a manipulação da luz de Herzog tenta fazer com que as antigas imagens pintadas se movam como as cinematográficas de hoje”. (Johnson, 2016, p. 23, tradução do autor)²¹³.

Herzog narra que as pinturas pareciam tão recentes que inicialmente houve dúvidas quanto à autenticidade. Mas as imagens possuem uma camada de calcita e concreções, que levam milhares de anos para se formar. Isso, portanto, era a primeira prova de que não eram falsas. Embora as pinturas aparentem ser verdadeiras, “qualquer tentativa de dar sentido a elas requer uma espécie de ficcionalização, um uso de evidências presentes para contar uma história plausível sobre algo ausente: neste caso, sobre os criadores das pinturas”. (Johnson, 2016, p. 22, tradução do autor)²¹⁴. Roger Ebert descreve as artes rupestres encontradas em Chauvet:

Apenas duas esculturas muito pequenas na caverna mostram formas humanas. Uma delas é uma mulher, com seus órgãos sexuais exagerados para dramatizar sua fertilidade. As pinturas em si são todas de animais, uma variedade surpreendente, proporcionando um bestiário do vale da época: mamutes, ursos das cavernas, leões, bisões, panteras, cavalos, rinocerontes. (Ebert, 2017, p. 93, tradução do autor)²¹⁵.

Samuel Wigley observa que Herzog combina, em um mesmo filme, as representações pictóricas mais antigas de animais e figuras humanas, com a técnica mais moderna de cinema, o 3D. Herzog diz ao jornalista: “Há algo como proto-cinema em algumas das pinturas, como um bisão correndo com oito patas (Figura 111), de alguma forma sugerindo movimento, e um rinoceronte em sete ou oito fases (Figura 112), como em um filme de animação, [visto] pouco a pouco. É bastante surpreendente”. (Ames, 2014, p. 176, tradução do autor)²¹⁶.

²¹³ No original: [Herzog’s choice of shots and manipulation of light attempt to make the ancient painted images move like today’s cinematic ones].

²¹⁴ No original: [Although the paintings are not fake, any attempt to make meaning out of them requires a kind of fictionalization, a use of present evidence to tell a plausible story about something absent: in this case, about the paintings’ creators].

²¹⁵ No original: [Only two very small sculptures in the cave show human forms. One is a woman, with her sexual organs exaggerated to dramatize her fertility. The paintings themselves are all of animals, an astonishing variety, providing a bestiary of the valley at the time: mammoths, cave bears, lions, bison, panthers, horses, rhinos].

²¹⁶ No original: [There’s something like proto-cinema in some of the paintings, like a running bison with eight legs, somehow hinting at movement, and a rhinoceros in seven or eight phases, like in an animated film, [seen] bit by bit by bit. It’s quite astonishing].

Figura 111 – Bisão



Legenda: Sobre esta figura, a narração de Herzog diz: “Devemos atentar que o artista pintou este bisão com oito pernas, indicando movimento, quase uma forma de proto-cinema”.

Fonte: Herzog, *Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010).

Figura 112 – Rinocerontes



Legenda: Nesta imagem dos vários rinocerontes, Herzog observa que os animais na parede parecem ter a ilusão de movimento, como os quadros em um filme de animação.

Fonte: Herzog, *Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010).

Ao entrevistar o jovem arqueologista Julien Monney, Herzog ouve dele que estão avançando para criar uma nova compreensão da caverna por meio de métodos científicos, mas que esse não é o objetivo principal. O principal objetivo, segundo Monney, “é criar histórias do que pode ter ocorrido na caverna, durante o passado”, pois, conclui, “o passado está definitivamente perdido. Nós nunca reconstruiremos o passado. Nós só podemos criar uma representação do que existe hoje”. (Herzog, *Caverna dos Sonhos Esquecidos*, 2010). Monney, então, conta a Herzog sonhos que ele teve depois de visitar a caverna:

Julien: A primeira vez que entrei na caverna de Chauvet, eu tive a chance de entrar durante cinco dias, foi tão intenso que eu sonhava toda noite com leões. Todo dia era o mesmo choque para mim. Era um choque emocional. Eu sou um cientista, mas também sou humano. Após cinco dias, decidi não voltar à caverna porque eu precisava de tempo para relaxar. Precisava de tempo para... absorver tudo.

Werner: Você não sonhava com pinturas de leões, mas com leões de verdade?

Julien: Eu sonhava com as duas coisas.

Werner: E você tinha medo de seus sonhos?

Julien: Eu não sentia medo. Não era medo, era mais uma... uma sensação de imagens poderosas e profundas. Uma forma indireta de entender as imagens. (Herzog, *Caverna dos Sonhos Esquecidos*, 2010).

Certamente não temos ideia do que as pinturas significam, como abordamos inclusive no capítulo 3 desta tese. O próprio Julien Monney, no final do filme, comenta que, se quisermos compreender a arte rupestre, é preciso sair da caverna. Devemos primeiramente começar da caverna e, depois, nos distanciarmos e olhar uma cultura diferente. Segundo o pesquisador, “seria uma boa forma de compreender melhor como culturas diferentes teriam lidado com arte rupestre. Por exemplo, na Austrália, na América do Norte, ou na África do Sul”. (Herzog, *Caverna dos Sonhos Esquecidos*, 2010). Herzog o questiona se ele sabe de um exemplo, e ele diz:

Julien: Sim, claro. Na Austrália, por exemplo, nos anos 1970, um oceanógrafo estava em campo com um aborígine, que era seu informante, quando eles chegaram a um abrigo de pedra. Nele havia belas pinturas, mas elas estavam estragando. O aborígine começou a ficar triste, pois viu as pinturas se estragando. Na região, havia a tradição de retocar as pinturas constantemente. Ele se sentou e começou a retocar as pinturas. O oceanógrafo fez a pergunta que qualquer ocidental faria. “Por que você está pintando?” E o homem respondeu. E a resposta foi muito... inquietante, pois a resposta foi... “Eu não estou pintando. É apenas o espírito da mão que está pintando”.

Werner: A mão de um espírito?

Julien: Sim. Pois o homem é parte do espírito. (Herzog, *Caverna dos Sonhos Esquecidos*, 2010).

Herzog comenta com Samuel Wigley que ele está aliviado com a nova geração de pesquisadores que, como Julien Monney, são muito esforçados “a descrever o *status quo* e que não são como as gerações anteriores [de arqueólogos] em declarar imediatamente este local como um local de culto. Eles são muito mais cautelosos. Acho que é muito bom que eles estejam mapeando e depois tentem entender as histórias por trás disso”. (Ames, 2014, p. 177, tradução do autor)²¹⁷.

Embora possivelmente nunca saberemos o que de fato significam essas imagens, criadas há mais de 30 mil anos, Johnson lembra que “as pinturas são o nosso único portal para os povos

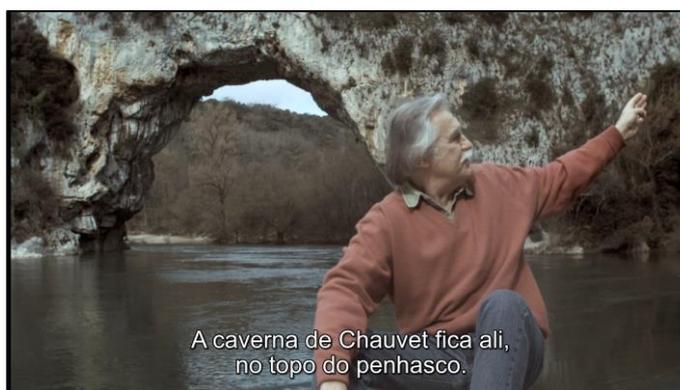
²¹⁷ No original: [No, thank God there is a new generation of scientists who are very diligent in describing the status quo and who are not like the previous generations in immediately declaring this as a cult site. They are much more cautious. I think it's quite good that they are mapping, and then after that they try to understand the stories behind it. They are very cautious in their assessments].

pré-históricos e para a história pré-gravada”, são “vestígios como assinaturas dessas pessoas e das suas capacidades representativas e comunicativas” e, assim, nosso ímpeto é tentar decifrá-las. (Johnson, 2016, p. 19).

Jean-Michel Geneste (Figura 113), que na ocasião do filme era o diretor do projeto de pesquisa da Caverna Chauvet, explica a Herzog (com extensão ao espectador) como era o mundo para os povos do paleolítico:

Há 32 mil anos, a Europa estava coberta por geleiras. Nessa Europa glacial, imagine um clima seco, frio, mas também com sol. Isso era importante. Neste lugar, por exemplo, imagine rinocerontes lanudos e mamutes ao longo dos rios. Na floresta, alces gigantes, alces, renas, bisões, também íbices e antílopes se movendo. Era muito rica. A biomassa nesta parte da Europa foi muito importante para o desenvolvimento do homem, mas também dos carnívoros. Por isso, imaginemos leões, ursos, leopardos, lobos, raposas, em grande número. E, no meio de todos esses carnívoros e predadores, o homem. (Herzog, *Caverna dos Sonhos Esquecidos*, 2010).

Figura 113 – Jean-Michel Geneste



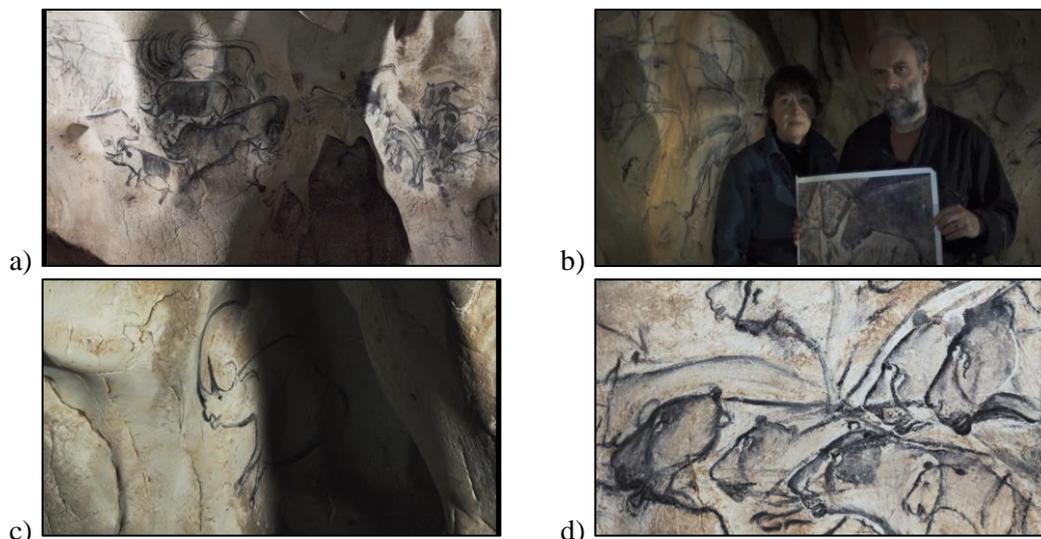
Legenda: Jean-Michel Geneste explica que a caverna de Chauvet fica próxima ao marco natural Pont d’Arc (atrás na imagem), que talvez fizesse parte da mitologia dos povos que habitaram a região.

Fonte: Herzog, *Caverna dos Sonhos Esquecidos*, 2010.

Geneste explica que, da mesma forma que hoje temos o impulso de representar a paisagem que nos cerca [e tudo que há nela], nossos ancestrais também sentiam essa necessidade, mesmo que não saibamos exatamente os motivos que os movia para representá-la. Herzog questiona: “Seria essa a nossa relação com eles? Esta representação da paisagem como um evento operístico não pertence apenas ao romantismo. Os homens da Idade da Pedra podem ter tido a mesma percepção de retratar as paisagens”. (Herzog, *Caverna dos Sonhos Esquecidos*, 2010). Em determinado instante do filme, Herzog, através de uma sequência contemplativa, relaciona várias maneiras de representarmos o mundo: pela arte rupestre, a

fotografia e o cinema (Figura 114a-d). Tanto para o ser humano da Idade da Pedra quanto para nós do século XXI, é importante entendermos o mundo; e a representação deste mundo, as imagens do filme de Herzog nos faz pensar, também serve como [nossa] memória.

Figura 114 – Imagens da caverna de Chauvet



Legenda: Herzog indaga quando as imagens rupestres são mostradas com o som de um coração batendo: “Estas imagens são lembranças de sonhos há muito esquecidos. Esta é a batida do coração deles ou a nossa? Seremos capazes de compreender a visão dos artistas através desse abismo de tempo?”

Fonte: Herzog, *Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010).

Enquanto observamos as sombras se movendo pelas paredes da caverna, efeito alcançado através da movimentação dos painéis de luz, talvez da mesma maneira como os povos pré-históricos criaram com tochas, um batimento cardíaco ressoa na trilha sonora. Em outro instante, diante às câmeras, Dominique Baffier (Figura 115), arqueóloga e curadora da caverna Chauvet, analisa o Painel dos Cavalos, considerado, por muitos, uma das obras de arte mais incríveis de todos os tempos:

Este é um dos mais belos painéis da caverna, juntamente com o painel dos leões no outro extremo. Aqui, podemos ver a técnica do homem pré-histórico, mas também podemos ver o seu conhecimento apurado do mundo animal. Eles nos contam histórias. Aqui, temos um conjunto de cavalos, mas as bocas abertas indicam que os animais estão correndo, essas imagens nos são úteis. Vemos que os dois rinocerontes estão lutando. Podemos ver os sinais de fúria entre eles. O movimento das pernas, que estão jogadas para a frente, e praticamente podemos ouvir o som... dos chifres batendo um contra o outro, no movimento da luta. Aqui, temos uma outra história. Uma história de leões. Um macho cortejando uma fêmea, que não está pronta para acasalar. Ela se senta e rosna. Vejam, dá para ver a fêmea rosnando. Ela está levantando os lábios, mostrando os dentes. Ela não está feliz. E aqui, para terminar, temos a fuga deste bisão. Podemos ouvir os cascos. Identificamos múltiplas pernas,

indicando o movimento. Ele está fugindo desta alcova, seguindo este auroque. (Herzog, *Caverna dos Sonhos Esquecidos*, 2010).

Figura 115 – Dominique Baffier



Legenda: Aqui, Dominique Baffier, estudiosa da cultura paleolítica, examina o conjunto de imagens do Painel dos Cavalos.

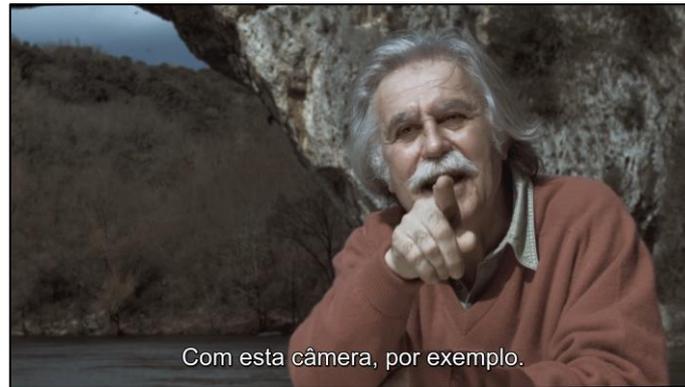
Fonte: Herzog, *Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010).

Assim, através de entrevistas com especialistas e panorâmicas pelas paredes da caverna com um trilha sonora convidativa à contemplação, Herzog nos deixa imersos nessas imagens feitas a dezenas de milhares de anos atrás. Com o silêncio e, eventualmente, a batida do coração com a qual olhamos as imagens, é provável que cada um de nós imagine quais eram os seus propósitos. Herzog diz que às vezes eram tomados por uma estranha sensação irracional, como se estivessem atrapalhando o trabalho do povo paleolítico. “Parecia que estávamos sendo observados. Essa sensação ocorreu com alguns dos cientistas e também com os descobridores da caverna”. E finaliza, “é como se a alma moderna humana tivesse despertado aqui”. (Herzog, *Caverna dos Sonhos Esquecidos*, 2010).

De volta à superfície, Herzog pergunta a Jean-Michel Geneste (Figura 116) se ele acha que as pinturas na caverna de Chauvet de alguma forma foram o princípio da alma moderna humana e do que seria constituída a humanidade. O arqueólogo encerra:

A humanidade é uma adaptação muito boa com o mundo. A sociedade humana precisa adaptar-se à paisagem, aos outros seres, aos animais e a outros grupos humanos... e a comunicar algo, a comunicar e a registrar memória em coisas muito específicas, como paredes, pedaços de madeira, ossos. Esta é a invenção de *Cro-magnon*... E também canções, mitologia, música. Mas com a invenção da representação figurativa de animais, de homens, de objetos. É uma forma de comunicação entre os seres humanos além de evocar o passado para transmitir informação, que é melhor do que a linguagem, do que a comunicação verbal. E essa invenção continua idêntica em nosso mundo atual. Com esta câmera, por exemplo. (Herzog, *Caverna dos Sonhos Esquecidos*, 2010).

Figura 116 – Jean-Michel Geneste



Fonte: Herzog, *Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010).

Finalmente, minha ideia era finalizar esta tese com *Caverna dos Sonhos Esquecidos*, pois, seja através de pinturas rupestres, seja através do cinema 3D, usamos a representação figurativa da natureza selvagem, como ensina Geneste, para comunicar algo ou informarmos nossos semelhantes sobre alguma coisa. E em conformidade com o que Werner Herzog disse certa vez, a arte não tem muita função, salvo ser “uma parte muito importante da nossa alma coletiva”. (Ames, 2014, p. 169). E nossa alma coletiva, assim como a natureza, é diversa.

CONCLUSÃO

A epígrafe desta tese, caso o leitor não se lembre, é um trecho da obra *Memórias Inventadas – A infância*, de Manoel de Barros (1916-2014). Manoel é daqueles poetas que nos ensina a olhar para as coisas com a curiosidade e o encanto de uma criança, assim como fazem também os filósofos. Na introdução do livro em questão, ele diz: “Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina”. (Barros, 2003, p. 7). É o que penso sobre o cinema.

No momento em que se apagam as luzes da sala, vemos apenas o feixe luminoso que passa sobre nossas cabeças para nos iluminar com as imagens projetadas na tela. Se ficarmos de costas para ela, veremos os rostos das pessoas literalmente cintiladas pelas cenas do filme. Além do mais, metaforicamente, as películas também são capazes de acender nossas ideias, abrir nossas cabeças para realidades muito distantes de nós. Ou então, nos mostrar outras perspectivas sobre assuntos que podem nos ser familiar. Enfim, é nesse sentido que o cinema nos ilumina.

Durante o curso de biologia, costumava ouvir colegas ou professores queixando-se sobre a maneira como acontecem algumas representações da natureza e de espécies de seres vivos nos filmes ou programas de TV. Quando fui para o outro lado, ou seja, comecei a estudar o audiovisual, a reclamação que ouvia partia de meus colegas cineastas ou estudiosos da sétima arte, que acham filmes de cunho científico extremamente maçantes e chatos. Portanto, a minha ideia com esta pesquisa era entender a diversidade de formas que é possível empreender ao representar a natureza selvagem no cinema.

Mas logo ao iniciar a pesquisa, me deparei com uma questão crucial: “De qual natureza selvagem estava falando?” Antes de principiar as análises a respeito sobre o cinema, necessitei fazer uma investigação mais profunda sobre o termo utilizado no título do trabalho. Compreendi que a quantidade de visões que existem sobre a natureza é proporcional ao número de diferentes povos que existem no planeta. E que muitos deles não consideram selvagem, o que é selvagem para o mundo ocidental. E mesmo se levarmos em conta o conceito do ocidente, Oelschlaeger argumenta que:

Uma ideia alternativa da natureza selvagem como fonte de existência humana está ganhando uma audiência pública. Essa ideia questiona o há muito enraizado; dicotomia civilizado-primitivo, uma bifurcação baseada na suposição de que a história humana está em nosso triunfo sobre uma natureza hostil. (Oelschlaeger, 1991, p. 1, tradução do autor)²¹⁸.

²¹⁸ No original: [An alternative idea of wild nature as a source of human existence is gaining a public hearing. This idea questions the long-entrenched; civilized-primitive dichotomy, a bifurcation grounded in an assumption that the human story lies in our triumph over a hostile nature].

Depois, vimos também que, ainda que exista uma diversidade de contextos históricos, o ser humano, de alguma maneira, sempre se empenhou em representar o movimento em suas formas de expressão – o que poderíamos supor um pré-cinema antiquíssimo – quando retratava, por exemplo, em seus primeiros traços, os animais simulando movimento. Riscos estes que eram considerados sagrados pelos primeiros estudiosos da arte rupestre, por estarem em lugares de difícil acesso, mas que, há bem pouco tempo, são analisados sem esta certeza sacra pelos novos arqueólogos, como pode ser visto no filme de Herzog, *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*.

Entretanto, de forma geral, por muito tempo observamos “uma recusa histórica em ver os animais como temas dignos em disciplinas das humanidades, do direito e das ciências e que se estendeu às artes visuais, onde durante muitos séculos os animais foram relegados a uma posição inferior na hierarquia de temas importantes para os artistas”. (Watt, 2011, p. 119, tradução do autor)²¹⁹.

No decurso da história da arte, a partir do desenvolvimento da perspectiva linear, isso começa a mudar, uma vez que a representação da natureza tomou uma proporção nunca antes vista. Era necessário desenhar ou pintar as coisas conforme as percebíamos. Foi uma maneira de despertar para o mundo real que estava em volta dos viventes da Renascença. Daquele momento em diante, o ser humano sentia a necessidade de representar não só a paisagem natural, mas tudo o que está nela ou o que via em sua frente, até mesmo um besouro, como fez Dürer.

Com o passar do tempo, o desenvolvimento do interesse pelos animais e plantas, através principalmente dos naturalistas-artistas ou artistas-naturalistas, fez com que déssemos início à documentação de todas as espécies de seres vivos com o auxílio das artes visuais. Pouco tempo depois, surge a fotografia, que, além de ser útil para registrar, foi também essencial para os estudos de Muybridge dos movimentos dos animais, que culminou, logo depois, na invenção do cinema.

Dessa forma, no século XIX, a fotografia e o cinema surgem para se juntar às demais artes visuais, em meio às controvérsias travadas por alguns, no início, em relação ao valor artístico de suas respectivas produções. Walter Benjamin (2012, p. 190), entretanto, afirma categoricamente que essa discussão logo se tornou “irrelevante e confusa”.

Seja para a representação de certificado de existência, seja para avaliar os seus movimentos, o fato é que as artes visuais sempre estiveram presentes na relação ser humano-animais, ser humano-natureza. A partir do surgimento do cinema, houve experiências diversas sobre a representação da

²¹⁹ No original: [This historical refusal to see animals as worthy subject matter in disciplines within the humanities, law, and sciences extended to the visual arts, where for many centuries animals were relegated to a lowly position within the hierarchy of important subject matter for artists].

natureza nos primeiros filmes, ora mostrando animais selvagens em seus habitats naturais, ora apenas documentando em *timelapse* uma flor se abrindo.

Em 1922, temos o marco do início do documentário moderno, com o filme *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, em que mostra um hábil caçador de morsas e sua luta pela sobrevivência em um ambiente extremamente hostil. Na mesma década, o escocês e principal organizador do movimento do filme documentário na Inglaterra, John Grierson:

(...) se convenceu de que os métodos educacionais tradicionais seriam insuficientes para enfrentar os desafios múltiplos colocados pela sociedade de massa emergente (...) e que o cinema, com seus padrões dramáticos e sua capacidade de capturar a imaginação das plateias, possuía um grande potencial a ser explorado no campo da difusão de valores cívicos e na formação da cidadania. (Da-Rin, 2006, p. 56).

Bill Nichols, um dos principais teóricos do documentário, explica que esse tipo de filme “dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção”. (Nichols, 2016, p. 27). O autor comenta que através do documentário podemos ver e refletir sobre demandas atuais da sociedade e possíveis soluções. Mas Nichols faz uma ressalva ao afirmar que o documentário não é uma reprodução da realidade, e sim uma representação desta.

Mesmo sendo uma “representação da realidade”, não podemos negar a capacidade de o cinema agir sobre ela. A realidade é sempre mais extensa e complicada do que qualquer sistema de representação pode abranger. A representação nunca “obtem” a realidade, e é por isso que a história humana produziu tantas maneiras diferentes e variáveis de significá-la. (Bousé, 2000, p. 5).

No início do século XX, como vimos, era comum filmes de caça ou que maltratavam animais ao colocarem duas espécies para lutar até a morte, por puro entretenimento fútil. Com o passar dos anos, diante o declínio em espiral da biodiversidade na Terra e o aumento da conscientização sobre os direitos dos animais, esses filmes deixaram de ser divertidos e praticamente se extinguíram.

Em meados do século XX, a Disney inaugurou uma categoria de filmes sobre a natureza selvagem que ficou conhecido como *blue chip wildlife films*, tão comum até hoje nos canais de TV a cabo e nas plataformas de *streaming*, que, quando falamos sobre o gênero de filmes sobre vida selvagem, as pessoas logo pensam neles. Esses filmes, como vimos em Bousé (2000, p. 14-15), caracterizam-se: pela representação da megafauna; com esplendor visual em cenários magníficos em uma natureza intocada; enredo dramático, centrado em um único animal; ausência de ciência, ainda que possa ter alguns dados específicos em determinados momentos; ausência de política, isto é, nenhuma propaganda aberta no estilo *griersoniano*, em nome de

questões de conservação da vida selvagem, embora possa ter uma pequena declaração nesse sentido ao final de cada filme; ausência de referências históricas para não datar a obra e poder veiculá-la a qualquer instante nos canais; e, por fim, ausência de pessoas, que podem corromper a imagem de uma natureza intocada. Então, quando Herzog diz que ele é contra a *Disneyficação* da natureza, ele está dizendo que é contra essa categoria de filmes.

A partir da década de 1960, surgiram muitas outras maneiras de representação da natureza selvagem. Foi pensando nisso que escolhi três cineastas que fizeram filmes totalmente diferentes um do outro, mas cuja temática de seus filmes, de alguma maneira, comunicava sobre o mundo natural. Jacques Cousteau apresentou o universo marinho, ao longo de mais de três décadas, em documentários feitos principalmente para o **entretenimento** do público de televisão. Adrian Cowell, durante 50 anos, filmou toda a transformação e destruição que ocorreu na Amazônia, realizando filmes de cunho **político** também para a TV. E, por fim, Werner Herzog, que desde o início de sua carreira realizou filmes provocativos, reflexivos, mas também **poéticos** sobre essa temática. Uma curiosidade que notei, durante a investigação, era que surpreendentemente examinava um cineasta do mar (Cousteau), um da floresta (Cowell), e outro das montanhas e desertos (Herzog). E o que os movia, dentre outras questões, era o fascínio que sentiam por cada uma dessas naturezas.

Jacques Cousteau, em seus primeiros filmes, para cumprir o contrato com quem pagava suas expedições, preocupava-se principalmente com o entretenimento, quando, por exemplo, faziam viagens como turistas para mergulhos subaquáticos ou capturavam animais selvagens para serem domesticados no período curto de apenas um episódio de sua série. Em seus últimos filmes, tendo em vista que observou com seus próprios olhos muita destruição no mar, principalmente pelas indústrias petrolífera – a mesma que o patrocinou durante anos – e de pesca, tornou-se um ambientalista radical e quis, através de seus últimos filmes, estimular os jovens para as questões ambientais.

A primeira memória que tenho de um ambientalista é de ter visto Cousteau na televisão com seu gorro vermelho característico em cima de seu navio Calypso. Eu era muito pequeno, mas é algo que marca em uma criança. Além do mais, ouvi de pessoas de uma geração anterior à minha que Cousteau foi responsável por despertar nelas a paixão sobre os oceanos e a vida marinha. A despeito de suas contradições, acredito que ele tenha atingido o seu maior objetivo, de incitar as pessoas para o cuidado que temos que ter com mar.

Vimos também que Adrian Cowell, por um acaso do destino, encontrou-se com os irmãos Villas Bôas e indígenas de diversas etnias na floresta amazônica, e estes influenciaram-no a não continuar como um aventureiro que também filmava com a intenção de entreter, tornando-se um

cineasta ativista, denunciando a destruição que testemunhou, durante 50 anos, dos povos da floresta e da Amazônia, a maior floresta tropical do mundo. Talvez por isso ele seja o menos conhecido entre os três cineastas analisados nesta pesquisa. O público, em geral, costuma não querer saber de destruição e conflitos socioambientais.

Entretanto, ainda que Cowell tenha realizado seus filmes para a televisão, é cada vez mais comum acontecerem mostras de cinema com exibições de seus filmes, seguidas de debates, principalmente porque a situação da Amazônia está cada vez mais crítica. E nenhuma coleção de filmes melhor do que as séries do cineasta inglês para ilustrar a origem dos conflitos que persistem até hoje na região. Foi em uma dessas mostras, em 2009, com a presença do diretor e de Vicente Rios, no *forum.doc*²²⁰ em Belo Horizonte, que tive meu primeiro contato com os seus filmes e pude conhecê-los pessoalmente. Em diversas outras localidades do Brasil já aconteceram mostras de seus filmes, como em Brasília, Goiás, Rio de Janeiro, Amazonas, Bahia e Rondônia.

E, por fim, analisamos os filmes de Werner Herzog, cineasta inventivo que cresceu entre as montanhas da Baviera e que, segundo Lúcia Nagib (1991, p. 20-21), “todos os seus esforços se concentram na procura daquele instante mágico em que o homem vê, sente ou faz algo pela primeira vez”. Assim, a autora afirma que o requisito fundamental da imagem herzogiana é o “poder de revelação”, o que explica, portanto, o cineasta na maioria das vezes buscar paisagens selvagens para realizar os seus filmes. Mas sem o uso do discurso do ambientalismo. Para Herzog, o conceito de “natureza selvagem” tampouco existe, como afirmou certa vez, em uma entrevista. (Nagib, 1991, p. 251).

Nas últimas décadas, dado o grande número de telespectadores que os filmes e programas televisivos sobre a natureza selvagem conquistaram, “e as reivindicações a eles associadas, estes documentários são uma parte fundamental do aparelho através do qual as nossas sociedades cada vez mais urbanizadas obtêm o seu conhecimento do mundo natural”. (Gouyon, 2019, p. 2).

A primeira vez que tive contato com Herzog foi através de seu filme *O Homem Urso*. Eu nem sonhava em estudar ou fazer cinema. Mas o filme me fascinou tanto que pensei que a mensagem de conservação da vida selvagem foi tão melhor trabalhada do que em filmes que tem como objetivo exclusivo passar uma mensagem de preservação, sendo estes muitas vezes, como já disse, entediantes. Nas últimas décadas, há um corpo de filmes significativos sobre essa temática e contadas num estilo herzogiano, de forma mais criativa, como *Migração Alada* (2001), *Camelos Também Choram* (2003), *A História do Porco (em Nós)* (2017), *Fungos Fantásticos* (2019), *Meu*

²²⁰ Disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/>. Acesso em: 30 out. 2023.

Professor Polvo (2020), só para citar algumas obras. Acredito que o cineasta alemão tem feito escola nos últimos anos ao influenciar vários realizadores pelo mundo.

Dessa forma, para conseguir a atenção de um público maior, cineastas documentaristas trouxeram a linguagem desenvolvida no cinema narrativo para o filme documentário sobre a natureza selvagem. Para corroborar essa ideia, gostaria de citar a sugestão do cineasta Fernando Meirelles²²¹ (1955), que ministrou uma palestra²²² para cientistas, no VIII Congresso Brasileiro de Unidades de Conservação, em setembro de 2015, em Curitiba. O cineasta introduz dizendo que se tornou “um ambientalista por puro desespero”, pois começou a plantar árvores para recuperar áreas de matas ciliares, topos de morros em uma fazenda que possui. E que agora também está envolvido em grandes produções de cunho ambiental. Mas, segundo ele, os filmes com essa temática estão em um nicho muito pequeno, diante “o maior desafio que a humanidade tem pela frente, principalmente o aquecimento global”. Em certo momento, ele questiona: “E como despertar a sociedade?”. Ao passo, que faz a seguinte reflexão:

Eu ficava perguntando, por que a gente não consegue comunicar? E aí eu comecei a achar que é culpa de vocês, os cientistas. Não, vocês não têm a linguagem para comunicar. Vocês ficam falando para vocês. Porque é a formação, e porque a ciência tem que ter o rigor. Mas vocês ficam comunicando entre vocês e esquecem que as pessoas que estão fora não estão interessadas no que vocês têm. O sapo que você estuda, para você é a sua vida. O cara não está nem aí pro seu sapo. Então, é verdade, gente. Vocês precisam aprender a comunicar com o mundo externo. (...) Eu não tenho absolutamente nada contra a racionalidade e adoro que vocês sejam pessoas racionais assim. Mas é muito importante você, quando falar com a pessoa... O que transforma a pessoa é o recado emocional. Você tem que pegar a pessoa, fazer a pessoa sentir no corpo, no coração, em tudo. Não adianta só estatísticas, números, planilhas. (...) Fiquei pensando, porque eu estou convencido de que a única maneira de se comunicar é contando história. (...) Existe uma forma que é muito antiga. O Aristóteles, na poética dele, fez uma síntese do que é a história. (...) Então assim, uma história é sempre sobre um personagem. (...) E ela tem sempre três partes. Ela é contada em três atos. O primeiro é sobre a pena. Sentir pena. O segundo é medo. E o terceiro é catarse. Qualquer filme. Qualquer não, mas... 90% dos filmes que você assistir, é assim que funciona. (Meirelles, 2015, Anexo B).

O documentário sobre natureza selvagem quase sempre ficou relegado a certos públicos específicos (ambientalistas, cientistas, caçadores, pescadores e outros). E refletindo sobre o que Meirelles disse, mais do que nunca, é preciso furar a bolha. O ser humano tem uma sedução pelas narrativas desde muito antes da escrita, através da memória oral em praticamente todos os diferentes

²²¹ Cineasta brasileiro que dirigiu, entre outros filmes, *Cidade de Deus* (2002), *O Jardineiro Fiel* (2005), *Ensaio sobre a Cegueira* (2008) e *Dois Papas* (2019).

²²² A palestra está toda transcrita no Anexo B deste trabalho.

povos. A fascinação pela narrativa, a fábula, o mito, a história, é, portanto, anterior ao cinema. Aristóteles, em Poética, já mencionava esse fascínio 300 anos antes de Cristo. Não é de se surpreender, portanto, que o espectador médio durante todo o século XX se interessou muito mais pelo cinema narrativo de ficção do que pelo cinema documentário. Nesse sentido, é possível reiterar que, quando documentaristas experimentarem o formato mais dramático em seus filmes, provavelmente possuirão maior aceitação por parte dos espectadores.

O que tentei com esta tese foi realizar uma meditação sobre a história da tecnologia da representação da natureza selvagem, bem como uma meditação entre a memória e a imaginação que a envolvem. Finalmente, concluo este trabalho com a reflexão primorosa de Valeriano Bozal (2000, p. 5), sobre as representações da natureza na arte:

Em todos os casos, a natureza é “o que existe”, seja ao nosso alcance ou antes de nós, para ser contemplado, utilizado, representado, admirado e desejado, ser nosso ou mostrar nossa impotência, constituir uma força vital. O que essas muitas imagens diferentes têm em comum é a sua própria singularidade, a sua propriedade de denotar algo que está presente e em virtude de sua presença pode ser vista com um senso de seriedade e importância. (Bozal, 2000, p. 5).

Desde a época em que fizemos as primeiras artes rupestres até dois séculos atrás, achávamos que não éramos capazes de destruir por completo a natureza, e os recursos naturais eram praticamente infinitos. Passamos milênios com esse pensamento. Mas a realidade é outra. Diante o capitalismo selvagem que vivemos a pouco mais de dois séculos, o nosso futuro no planeta, o único lugar, até onde sabemos, onde existe qualquer tipo de vida, está em jogo. Em frente a esse fato, todas as forças e ideias para construirmos um ambiente mais promissor e saudável, uma natureza mais viva, é bem-vinda. E é possível espalhar essa ideia através de todas as artes, principalmente pelo cinema.

REFERÊNCIAS

- ABIJAUDE, Isabela Vecci. **Museu do cotidiano [manuscrito]**: um gabinete de histórias. Isabela Vecci Abijaude. Belo Horizonte, 2019. 142 p.
- AMES, Eric. **Werner Herzog: Interviews**. USA: University Press of Mississippi, 2014. 193 p.
- ANDERSON, Katharine. Natural history and the scientific voyage. *In* : CURRY, Hellen Anne. **Worlds of natural history**. Cambridge, United Kingdom: New York, NY: Cambridge University Press, xxv, 2018. p. 304-318.
- ANKELE, Daniel. **Hudson River School: 385 Paintings – Albert Bierstadt, Asher Durand, Frederic Church, George Inness, Thomas Cole, Thomas Moran + 6 more artists**. [s. l.]: Ankele Publishing, LLC, Edição do Kindle, 2015.
- APPS, Clayton D.; MCLELLAN Bruce N.; WOODS, John G.; PROCTOR, Michael F. Estimating Grizzly Bear Distribution and Abundance Relative to Habitat and Human Influence. **The Journal of Wildlife Management**, vol. 68, n. 1, 2004, p. 138-152. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3803777?typeAccessWorkflow=login>. Acesso em: 6 out. 2023.
- ATTENBOROUGH, David. **Adventures of a Young Naturalist: the zoo quest expeditions**. Quercus. New York, NY: Grand Central Publishing, 2018. 437 p.
- ATTENBOROUGH, David; HUGHES, Jonnie. **A Life on Our Planet: my witness statement and a vision for the future**. New York, NY: Grand Central Publishing, 2020. 249 p.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema** / Jacques Aumont; Michel Marie; tradução Eloisa Araújo Ribeiro. – Campinas, SP: Papirus, 2003. 335 p.
- AUMONT, Jacques. Lumière, “O último pintor impressionista”. *In*: **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify. 2004. 256 p.
- BACHMANN, Helen I. **O animal como símbolo nos sonhos, mitos e contos de fadas**. Trad. Vilma Schneider. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2016. 262 p.
- BAILLEUL-LESUER, Rozeen (ed.). **Between Heaven and Earth: birds in ancient Egypt**. Chicago, Illinois, USA: The University of Chicago, 2012. 232 p.
- BALÁZS, Béla. Nós Estamos no filme. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. 484 p.
- BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. **Arte da animação**. Técnica e estética através da história 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. 456 p.
- BARNARD, Timothy P. ‘Sufficient Dramatic or Adventure Interest’: authenticity, reality and violence in pre-war animal documentaries from South-East Asia. *In*: AITKEN, Ian; DEPREZ, Camille. **The Colonial Documentary Film in South and South-East Asia**. Edinburgh University Press, 2017. p. 223-235.

BARNOUW, Eric. **Documentary**: a history of the non-fiction film. 2nd rev. ed. New York: Oxford University Press, 1993. 400 p.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**: a Infância. São Paulo: Editora Planeta do Brasil Ltda, 2003. 62 p.

BASSO, Gustavo. Seca na Amazônia transforma paisagem tropical em deserto. **DW Brasil**. Natureza e meio ambiente. 16 out. 2023. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/seca-na-amaz%C3%B4nia-transforma-paisagem-tropical-em-deserto/a-67110708>. Acesso em: 27 out. 2023.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** André Bazin. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Apresentação e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Ubu Editora, 2018. 448 p.

BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v. 1). p. 91-107.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012. 271 p. (Obras escolhidas; v.1).

BENT, James Theodore. **The ruined cities of Mashonaland**: being a record of excavation and exploration in 1891. 2nd ed. London: Longmans, Green & Co. 1896. 498 p.

BERGER, John. **Why Look at Animals?** London: Penguin Books. 2009. 112 p.

BLEICHMAR, Daniela. Botanical conquistadors. *In*: CURRY, Hellen Anne. **Worlds of natural history**. Cambridge, United Kingdom: New York, NY: Cambridge University Press, xxv, 2018. p. 236-254.

BLUNT, Wilfrid. **The art of botanical illustration**: an illustrated history. Wilfrid Blunt, with the assistance of William T. Searn. 4th ed. London: Collins, 1950. Dover Publications, Inc. 1994. 304 p

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas: Unicamp; São Paulo: EDUSP, 2013. 765 p.

BOURG, Dominique. **Natureza e Técnica**: Ensaio sobre a ideia de progresso. Instituto Piaget, 1997. 162 p.

BOUSÉ, Derek. **Wildlife Films**. Philadelphia, USA: University of Pennsylvania Press. 2000. 280 p.

BOZAL, Valeriano. Representing or Constructing Nature. *In*: The Representation of Nature in Art. Council of Europe. **Naturopa**, n. 93, 2000, p. 4-5.

BRAUN, Marta. **Eadweard Muybridge**. Reaktion Books, Limited, 2010. ProQuest Ebook Central. Disponível em: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/ufmgbr/detail.action?docID=850989>. Acesso em: 29 out. 2023.

BRION, Marcel. **Les Animaux**: un grand thème de l'art. Paris: Horizons de France. 1955.

BROWER, Matthew. **Developing Animals**: wildlife and early american photography. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press, 2011. 276 p.

BUFFON, Georges Louis Leclerc, comte de; **História natural**. Trad. Isabel Coelho Fragelli, Ana Carolina Soliva Soria, Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Ed. UNESP, 2020. 734 p.

BURDEAU, Emmanuel. **Werner Herzog**: Manuel de Survie. Entretien avec Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau. Capricci Éditions e Centre Pompidou. Retrospectiva Werner Herzog, l'aventure cinéma, de 10 de dezembro de 2008 a 2 de março de 2009. 2008. 107 p.

CARRANZA, Juan. **Etología**: introducción a la ciencia del comportamiento. . Cáceres, España: Universidad de Extremadura. 1994. 590 p.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007. 196 p.

CHAVES, Filipe Freitas. Adrian Cowell e a Amazônia Brasileira. *In: AVANCA CINEMA*: Conferência Internacional Cinema – Arte, Tecnologia, Comunicação. Avanca, Portugal. v. 2020. p. 328-335.

CHRIS, Cynthia. **Watching wildlife**. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2006. 330 p.

COETZEE, J. M.; SIQUEIRA, Jose Rubens. **Elizabeth Costello**: oito palestras. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 254 p.

COUSTEAU, Jacques-Yves. **Le voyage de la Calypso**: le monde ou silence. Paris: Hachette, 1957. 97 p.

COUSTEAU, Jacques-Yves; SCHIEFELBEIN, Susan. **The Human, The Orchid, and the Octopus**: exploring and conserving our natural world. USA, New York: Bloomsbury, 2007, 303 p.

COUSTEAU, Jean-Michel; PAISNER, Daniel. **My Father, the captain**: my life with Jacques Cousteau. Washington, D. C., USA: National Geographic Society, 2010, 206 p.

COWELL, Adrian. **The decade of destruction**. London: Hodder & Stoughton, 1990. 224 p.

_____. **The heart of the forest**. New York, USA: Alfred A. Knopf, 1961. 241 p.

CRARY, Jonathan. Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 166 p.

CRONIN, Paul. **Herzog on Herzog**. London: Faber and Faber Limited, 2002. 340 p.

CURRY, Hellen Anne. **Worlds of natural history**. Cambridge, United Kingdom: New York, NY: Cambridge University Press, xxv, 2018. 656 p.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. 3. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2006. 247 p.

DAVIES, Penelope J. E *et. al.* **Janson's basic history of Western art**. 9th Edition. Boston: Pearson Education, 2014. 689 p.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009. 128 p.

DESCOLA, Philippe. **Antropología de la naturaleza**. Institut français d'études andines. Lima, Peru: Lluvia editores, 2003. 91 p.

_____. O avesso do visível: ontologia e iconologia. **Arte e Ensaios**, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, nº 31, p. 126-137, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/5294>. Acesso em: 29 out. 2023.

_____. **Outras naturezas, outras culturas**. Trad. Celília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016. 64 p.

DIEGUES, Antonio Carlos Sant'Ana. **O mito moderno da natureza intocada**. Universidade de São Paulo. 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 2001. 169 p.

DOMÈNECH, Josep M. Català **A forma do real**: introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011. 270 p.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. 362 p.

DUNAWAY, Finis. **Natural visions**: the power of images in American environmental reform. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005. 280 p.

DUNN, Christopher James. **Beyond Wilderness**: Wildness as a Guiding Ideal. 2009. 95 p. Tese (Mestrado em Filosofia) – The University of Montana, Missoula, MT, 2009.

EBERT, Roger. **Herzog by Ebert**. Foreword by Werner Herzog. Chicago: The University of Chicago Press, 2017. 187 p.

ELSAESSER, Thomas. An anthropologist's eye: Where the Green Ants Dream. *In*: CORRIGAN, Timothy. **The Films of Werner Herzog**: Between Mirage and History. Routledge Library Editions: Cinema. Vol. 8. Methuen. New York and London, 2014a. 271 p.

_____. The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet. **Found Footage Magazine**, Issue 1, p. 1-11, 2014b. Disponível em: http://2014.doku-arts.de/content/sidebar_fachtagung/Ethics-of-Appropriation.pdf. Acesso em: 6 out. 2023.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Trad. Paulo Polzonoff Jr. *et al.* Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FERREIRA, Gustavo Henrique Cepolini. **A obra cinematográfica de Adrian Cowell: legado de resistências e territorialidades para a Amazônia.** 2018. 526 f. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FINDLEN, Paula. **Possessing Nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy.** Los Angeles: University of California Press, 1994.

FONG, Wen. **Beyond representation: Chinese painting and calligraphy, 8th-14th century.** The Dillon Fund. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1992. 549 p.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas: fotografia e verdade.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015. 132 p.

FRANCIS, Keith A. **Charles Darwin and The Origin of Species.** Westport, Connecticut, London: Greenwood Press. 2007. 232 p.

FREEMAN, Carol; LEANE, Elizabeth; WATT, Yvette. **Considering Animals: contemporary studies in human-animal relations.** Ashgate Publishing Company, 2011. 252 p.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade.** 3. ed. Trad. Pedro Miguel Frade. Lisboa: Nova Vega, Lda. 2010. (Série Ofício de Arte e Forma). 215 p.

FRITZ, Carole; TOSELLO, Gilles. The Hidden Meaning of Forms: methods of recording paleolithic parietal art. **Journal of Archaeological Method and Theory**, vol. 14, n. 1, mar. 2007, p. 48-80.

GADALLA, Moustafa. **Egyptian Cosmology: The Animated Universe.** Expanded Third Edition. E-book. Greensboro, NC, USA: Tehuti Research Foundation, 2016.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema.** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2011. 432 p.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015. 688 p.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Os (des)caminhos do meio ambiente.** 14. ed. São Paulo: Contexto, 2006. 148 p.

GOUYON, Jean-Baptiste. **BBC Wildlife Documentaries in the Age of Attenborough.** University College London. London, UK, 2019. 261 p.

GRANDE, John K. **Art nature dialogues: interviews with environmental artists.** Albany: State University of New York Press, 2004. 251 p.

GUGGISBERG, Charles Albert Walter. **Early wildlife photographers.** New York, USA: Taplinger Publishing Co., 1977. 130 p.

HADOT, Pierre. **O véu de Ísis: ensaios sobre a história da ideia da natureza.** São Paulo: Edições Loyola, 2006. 359 p.

HARARI, Yuval N. **Sapiens: uma breve história da humanidade**. Trad. Janaína Marcoantonio. Porto Alegre, RS: L&PM, 2020. 592 p.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. 2v.

HEIDER, Karl G. **Ethnographic Film**. Revised Edition, University of Texas Press, 2006. 180 p.

HEIZER, Alda; ORMINDO, Paulo. **Natureza, ciência e arte na viagem pelo Brasil de Spix e Martius: 1817-1820**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobson Estudio, 2018. 96 p.

HERZOG, Werner. **Caminhando no Gelo**. São Paulo: Editora Paz e Terra. 2005. 104 p.

_____. **'Grizzly Man,' Herzog's Human Nature Tale**. Estados Unidos. [Entrevista concedida a] Scott Simon. NPR, Washington, D.C., July 30, 2005. Data da entrevista 30 set. 2005. Disponível em: <https://www.npr.org/2005/07/30/4778191/grizzly-man-herzogs-human-nature-tale>. Acesso em: 8 abr. 2021.

_____. **Palestra que Werner Herzog proferiu para o 4+1 Festival de Cine Fundación Mapfre**, entre 21 e 25 de novembro de 2012, que ocorreu simultaneamente em Bogotá, Buenos Aires, Cidade do México, Madrid e Rio de Janeiro.

HOBBSAWM, E. J.; SANTARRITA, Marcos. **Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598 p.

HORAK, Jan-Christopher. W. H. or the mysteries of walking in ice. *In*: CORRIGAN, Timothy. **The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History**. Routledge Library Editions: Cinema. Vol. 8. Methuen. New York and London. 2014. 271 p.

HUBBARD, Paul. The Zimbabwe Birds: interpretation and symbolism. **Honeyguide**. Journal of BirdLife Zimbabwe, vol. 55, n. 2, set. 2009. p. 109-114.

HUMPHRIES, Christopher J.; HUXLEY, Robert. Carl Linnaeus – The Man Who Brought Order to Nature. *In*: HUXLEY, Robert. **The Great Naturalists**. London: Thames & Hudson in association with The Natural History Museum, London, United Kingdom, 2007. Edição do Kindle, 2019.

HUXLEY Robert. **The Great Naturalists**. London: Thames & Hudson in association with The Natural History Museum, London, United Kingdom, 2007. Edição do Kindle, 2019.

IBGE. Estrutura Fundiária. **Atlas do Espaço Rural Brasileiro**. Censo Agropecuário 2017. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/apps/atlasrural/pdfs/02_00_Texto.pdf. 2017. 8 p. Acesso em: 25 out. 2023.

INGOLD, Tim. Humanidade e Animalidade. *In*: INGOLD, Tim (ed.). **Companion Encyclopedia of Anthropology**, Londres, Routledge, 1994, p. 14-32. Trad. Vera Pereira. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/eventos/ingold-humanidade>. Acesso em: 3 out. 2021.

IRESON, Nancy. **Interpreting Henri Rousseau**. Tate Publishing on occasion of the exhibition *Henri Rousseau: Jungles in Paris*. Tate Modern, London, UK. 2005. 82 p.

JARDINE, Nicholas; SPARY, Emma. Worlds of history. *In*: CURRY, Hellen Anne. **Worlds of natural history**. Cambridge, United Kingdom: New York, NY: Cambridge University Press, xxv, 2018. p. 3-13.

JOHNSON, David T. You must never listen to this: lessons on sound, cinema, and mortality from Werner Herzog's *Grizzly Man*. *In*: GRAND, Barry Keith; SLONIOWSKI, Jeannete (orgs.). **Documenting the Documentary**: close readings of documentary film and video. Chapter 30, Wayne State University Press, 2013. p. 507-521.

JOHNSON, Laurie Ruth. **Forgotten Dreams**: revisiting romanticism in the cinema of Werner Herzog. Rochester, New York: Camden House, 2016. 298 p.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. 3. ed. especial brasileira. Rio de Janeiro: Haper Collins, 2020. 447 p.

KEARTON, Richard; KEARTON, Cherry. **With nature and a camera**: being the adventures, and observations of a field naturalist and an animal photographer. Getty Research Institute, 1897. 368 p.

_____. **Wild life at home**: how to study and photograph it. University of California Libraries. London: Cassell and Co. 1901. 188 p.

KITAMURA, Elisabeth Kimie. **Cinema e educação**: o conflito socioambiental na representação fílmica de Adrian Cowell. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, 2017. 270 p.

KNAPP, Sandra. Comte de Buffon A Grand Theorist (1707–1788). *In*: HUXLEY, Robert. **The Great Naturalists**. London: Thames & Hudson in association with The Natural History Museum, London, United Kingdom, 2007. Edição do Kindle, 2019.

KOEPCKE, Juliane. **When I Fell From the Sky**: the true story of one woman's miraculous survival. Nicholas Brealey Publishing, 2012. 227 p.

KOZLOFF, Arielle P. Pharaoh was a good egg, but whose egg was he? *In*: BAILLEUL-LESUER, Rozenn (ed.), **Between Heaven and Earth**: Birds in Ancient Egypt. The University of Chicago. Chicago, Illinois, USA. 2012, 232 p.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. Os objetivos do desenvolvimento sustentável. Para quê e para quem? *In*: **Conferência Cátedra CALAS-IEAT**, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/IEAT. 16 nov. 2021. 1 vídeo (2h:07 min). [Live]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yInUniwi9c8>. Acesso em: 28 dez. 2021. Canal oficial do IEAT UFMG.

KUBALE, Victoria. Laocoön and his sons: the myth about the myth. *In*: KLOSE, Christoph; BOSSERT, Lukas C.; LEVERITT, William (eds.). **Fresh Perspectives on Graeco-Roman**

Visual Culture: proceedings of an international conference at Humboldt-Universität, Berlin, 2nd–3rd September 2013. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin; Nottingham, England: University of Nottingham, 2015. p. 59-66.

LATOUR, Bruno. A ecologia política sem a natureza? *In: Projeto História*, São Paulo, vol. 23, p. 31-44, nov. 2001.

LEE, Raymond. **Not so dumb:** the life and times of animal actors. New York. 1970, 238 p.

LENOBLE, Robert. **História da Ideia de Natureza.** Lisboa: Edições 70, 2002. 367 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem.** *In: Antropologia estrutural dois.* Trad. Maria do Carmo Pondolfo. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. 366 p.

_____. **O pensamento selvagem.** Trad. Tânia Pellegrini. 12. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012. 336 p.

LIMA, Helder. Ocupação não é invasão: entenda o que é o uso social da terra. **Rede Brasil Atual (RBA).** Reforma Agrária. São Paulo, 2 abr. 2023. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/blogs/blog-na-rede/ocupacao-nao-e-invasao-entenda-o-que-e-o-uso-social-da-terra/>. Acesso em: 25 out. 2023.

LINDAHL ELLIOT, Nils. **Mediating Nature.** Perth, UK: Routledge, 2006. 284 p.

LONDON, Mark; KELLY, Brian. **A última floresta:** a Amazônia na era da globalização. Trad. Débora Landsberg. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 411 p.

LOYOLA, Geraldo Freire. **Professor-artista-professor [manuscrito]:** materiais didático-pedagógicos e ensino-aprendizagem em Arte. Geraldo Freire Loyola, 2016. 116 p.

LOZANOVA-STANCHEVA, Vanya. The Scene of Orpheus Taming Wild Animals: Orpheus and the Centaur Chiron. *In: After Constantine: stories from the Late Antique and Early Byzantine Era.* Orthodox Academy of Crete, 2021. p. 14-34.

LUNA, Sabrina Tenório. Found Footage: uma introdução. **Esferas.** Ano 4, n. 7, jul./dez. 2015. p. 27-36.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas.** 4. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2007. 303 p.

MAGEE, Judith. Alexander von Humboldt: a vision of the unity of nature. *In: HUXLEY, Robert. The Great Naturalists.* London: Thames & Hudson in association with The Natural History Museum, London, United Kingdom, 2007. Edição do Kindle, 2019.

MARTÍNEZ-ALIER, Joan. **O ecologismo dos pobres:** conflitos ambientais e linguagens de valorização. São Paulo: Contexto, 2007. 379 p.

MARTINS, Roberto de Andrade. O rinoceronte de Dürer e suas lições para a historiografia da ciência. **Filosofia e História da Biologia**, v. 9, n. 2, 2014, p. 199-238.

MERCHANT, Carolyn. **The Death of Nature: women, ecology and the scientific revolution.** San Francisco: Harper & Row, 1983. 348 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice; SEGLARD, Dominique. **A Natureza: curso do Collège de France.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 448 p.

MILANEZ, Felipe. **Meio século do cinema documental de Adrian Cowell.** Catálogo. 5 a 12 de Julho de 2012. São Paulo: SESC, 2012. 16 p.

_____. Os inimigos de Adrian Cowell, o documentarista da prudência. **Amazônia Latitude: A revista das humanidades ambientais.** 2 fev. 2023. Disponível em: <https://www.amazonialatitude.com/2023/02/02/os-inimigos-de-adrian-cowell-o-documentarista-da-prudencia/>. Acesso em: 24 out. 2023.

MITMAN, Gregg. **Reel Nature: America's romance with wildlife on film.** University of Washington Press. Seattle and London. Originally published: Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999. 277 p.

MUKERJI, Chandra. **A fragile power: scientists and the state.** New Jersey: Princeton University Press, 1989. 253 p.

MÜLLER-WILLE, Staffan. Linnaean paper tools. *In:* CURRY, Hellen Anne. **Worlds of natural history.** Cambridge, United Kingdom: New York, NY: Cambridge University Press, xxv, 2018. p. 205-220.

MUYBRIDGE, Eadweard. **Descriptive Zoopraxography; or, The Science of Animal Locomotion Made Popular.** University of Pennsylvania, Philadelphia, 1893. 52 p.

_____. **Animals in Motion: an electro-photographic investigation of consecutive phases of animal progressive movements.** Primeira publicação: 1899. Publisher Chapman & Hall. Londres, 1907. 264 p.

NAVARRO, Alexandre Guida. Quetzalcóatl: divindade mesoamericana. **Numen: revista de estudos e pesquisa da religião,** Juiz de Fora, v. 12, n. 1 e 2, 2009, p. 117-135.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2005. 270 p.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** 6. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2016, 335 p.

NICHOLSON, Henry B. **Art of Aztec Mexico: Treasures of Tenochtitlan.** Catálogo de uma exibição na National Gallery of Art, 28 de setembro de 1983 – 8 de janeiro de 1984. Washington, EUA. 1983. 193 p.

NICKELSEN, Kärin. Image and nature. *In:* CURRY, Hellen Anne. **Worlds of natural history.** Cambridge, United Kingdom: New York, NY: Cambridge University Press, xxv, 2018. p. 221-235.

NOVAK, Barbara. **Nature and culture: American landscape and painting, 1825-1875.** Third Edition with a new preface. New York, NY: Oxford University Press, Inc, 2007. 296 p.

OELSCHLAEGER, Max. **The idea of wilderness: from prehistory to the age of ecology.** Yale University. Binghamton, New York. 1991. 498 p.

OLSON, Roberta J. M. John James Audubon – Artist, Naturalist and Adventurer. *In:* HUXLEY, Robert. **The Great Naturalists.** London: Thames & Hudson in association with The Natural History Museum, London, United Kingdom, 2007. Edição do Kindle, 2019.

OGILVIE, Brian W. **The Science of describing: natural history in Renaissance Europe.** The University of Chicago, Chicago, USA, 2006. 385 p.

PATTANAIK, Devdutt. **Ninety-Nine Thoughts on Ganesha: stories, symbols, and rituals of India's beloved Elephant-Headed deity.** Mumbai: Jaico Books, 2011.

PASTOUREAU, Michel. **Os animais célebres.** Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes. Selo Martis, 2015. 311 p.

PENIDO, Stella Oswaldo Cruz. O espírito da floresta. *In:* COWELL, Adrian. **Retrospectiva Adrian Cowell.** FORUMDOC.BH.2009. 13º Festival do filme documentário e etnográfico: fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2009. 240 p.

PERKINS, Davis. **Romanticism and Animal Rights.** New York, EUA: Cambridge University Press. 2003. 190 p.

PETTERSON, PALLE B. **Cameras into the Wild: a history of early wildlife and expedition filmmaking, 1895–1928.** North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson. 2011. 228 p.

PIZARRO, Ana. **Amazônia: as vozes do rio – imaginário e modernização.** Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. 271 p.

PONTES, Nádia. Brasil é líder em mortes de ambientalistas na última década. **DW Brasil.** Leis e Justiça. 29 set. 2022. Disponível em: <https://shorturl.at/hxzZ5>. Acesso em: 27 out. 2022.

POUGH, F. Harvey; JANIS, Christine M.; HEISER, John B. **A vida dos vertebrados.** 4. ed. São Paulo: Atheneu, 2008. 684 p.

PRADO, Luiz Carlos Delorme. **A economia política da grande depressão da década de 1930 nos EUA: visões da crise e política econômica, semelhanças e diferenças com a crise atual.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

PRAGER, Brad. **The cinema of Werner Herzog: aesthetic ecstasy and truth.** London & New York: Wallflower Press, 2011. 224 p.

PROUS, André; PIMENTEL, Lucia Gouvêa. **Arte pré-histórica do Brasil.** Belo Horizonte: C/Arte, 2007. 127 p.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2008. 447 p.

REBOK, Sandra. Humboldt's exploration at a distance. *In: CURRY, Hellen Anne. **Worlds of natural history***. Cambridge, United Kingdom: New York, NY: Cambridge University Press, xxv, 2018. p. 319-334.

RIBON, Michel. **A arte e a natureza**: ensaio e textos. Campinas, SP: Papirus, 1991. 196 p.

ROCHA, Simone Maria. **Mídia e Meio Ambiente: reflexões sobre a natureza de uma relação**. *In: Saberes ambientais: desafios para o conhecimento disciplinar*. Organizador: Hissa, Cássio Eduardo Viana Hissa. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2008.

ROOKMAAKER, Leendert Cornelis. **Captive rhinoceroses in Europe from 1500 until 1810**. *Bijdragen tot de Dierkunde*, vol. 43 n. 1, 1973, p. 39-63.

ROONEY, Anne. **A história da neurociência**. São Paulo: M. Books, 2018. 208 p.

SALGADO, Sebastião. **Da minha terra à Terra**. Trad. Julia da Rosa Simões. 1. ed. São Paulo: Paralela, 2014. 152 p.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Brasil : uma biografia** / Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling – 1ª ed. – São Paulo : Companhia das Letras, 2015. 694p.

SICK, Helmut. **Ornitologia Brasileira**. Ilustrações: Paul Barruel. Pranchas coloridas: Paul Barruel e John P. O'Neill. Coordenação e atualização: José Fernando Pacheco. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 912 p.

SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL (SBB). **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Ed. rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

STAROSIELSKI, Nicole. **Beyond fluidity: a cultural history of cinema under water**. *In: RUST, Stephen; MONAMI, Salma; CUBITT, Sean. **Ecocinema Theory and Practice***. New York, USA: Routledge, 2013. 370 p.

STAROSIELSKI, Nicole. *Beyond fluidity: a cultural history of cinema under water*. *In: RUST, Stephen; MONANI, Salma; CUBITT, Sean. **Ecocinema Theory and Practice***. Routledge. 2013. 367 p.

STEELE, Richard W. **Propaganda in an Open Society**: the Roosevelt administration and the media, 1933-1941. Praeger; First Edition, 1985. 242 p.

SUCKSDORFF, Arne. **Um mundo dividido** (*En kluven värld*, 1948). Arquivo de Filmes do Instituto Sueco de Cinema e da Biblioteca Real. Estocolmo, Suécia. 2022. Disponível em: <https://www.filmarkivet.se/movies/en-kluven-varld/>. Acesso em: 1º set. 2023.

THOMAS, Keith; MARTINS FILHO, João Roberto. **O homem e o mundo natural**: mudanças de atitude em relação as plantas e aos animais (1500-1800). São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 454 p.

TIZARD, T. H.; MOSELEY, H. N.; BUCHANAN, J. Y.; MURRAY, J. **The Voyage of H.M.S. Challenger**. Narrative of the cruise of H.M.S. Challenger with a general account of

the scientific results of the expedition. Report on the scientific results of the voyage of H.M.S. Challenger during the years 1873-76. Publication year: 1885. Narrative 1 (2).

TOMPKINS, Ptolomy. **O macaco na arte**. Lisboa: Quetzal, 1994. 128 p.

TRILLING, Daniel. Q&A: Werner Herzog. The diretor talks about his inspiration behind making Encounters at the End of the World. **The New Statesman**. 24 April 2009. Disponível em: <https://www.newstatesman.com/culture/2009/04/film-course-nature-strange>. Acesso em: 29 out. 2023.

VILLAS BÔAS, Orlando; VILLAS BÔAS, Cláudio. **A marcha para o oeste: a epopeia da Expedição Roncador-Xingu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. **Mana**, vol. 2, n. 2, p. 115-144, 1996. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/1421/viveiros_pronomes_cosmologicos.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 21 dez. 2021

_____. Entrevista concedida a Jean-Cristophe Royoux. Se tudo é humano então tudo é perigoso. *In*: CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Encontros**. Entrevistas organizadas por Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. 261 p.

VOGEL, Amos. On seeing a mirage. *In*: CORRIGAN, Timothy. **The Films of Werner Herzog: between mirage and history**. Routledge Library Editions: Cinema. Vol. 8. Methuen. New York and London, 2014. 271 p.

WACHTEL, Edward. **The first picture show: Cinematic aspects of cave art**. Leonardo, vol. 26, n. 2. 1993. p. 135-140.

WILLIAMS, Raymond. Ideas of Nature. *In*: **Problems in Materialism and Culture: Selected Essays**. London: Verso, 1980. p. 67-85.

WILSON, Alexander. **The culture of nature: North American landscape from Disney to the Exxon Valdez**. Second edition. First published, 1991, by Between the Lines, 2019. 459 p.

WHITEHEAD, Alfred North. **O conceito de natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 236 p.

WHITLEY, David. **The Idea of Nature in Disney Animation: From Snow White to Wall-E e(Studies in Childhood, 1700 to the Present)**. 2nd ed. University of Cambridge, UK. 2008. 154 p.

WULF, Andrea; MARQUES, Renato. **A invenção da natureza: as aventuras de Alexander Von Humboldt**. São Paulo: Crítica, 2016. 587 p.

WYATT, Edward. How Clara and Leo Lost Their Spots. **The New York Times**, June 10, 2007. Art. New York, USA. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2007/06/10/arts/design/10wyat.html>. Acesso em: 14 dez. 2022.

WYATT, John. Bird Identification from Art, Artifacts, and Hieroglyphs: An Ornithologist's Viewpoint. *In*: BAILLEUL LESUER, R. (ed.). **Between Heaven and Earth**: birds in Ancient Egypt. Chicago, Illinois, USA: The University of Chicago, 2012, 232 p.

WATT, Yvette. Making animals matter: why the art world needs to rethink the representation of animals. *In*: FREEMAN, Carol; LEANE, Elizabeth; WATT, Yvette. **Considering animals**: contemporary studies in human-animal relations. Ashgate Publishing Limited. 2011. 236 p.

FILMOGRAFIA

A CAVERNA dos Sonhos Esquecidos. Direção de Werner Herzog. Produção: Erik Nelson e Adrienne Ciuffo. Distribuição: IFC Films, Sundance Selects. Canadá, Estados Unidos, França, Alemanha e Reino Unido: Creative Differences, History Films, Ministère de la Culture et de la Communication, Arte France, Werner Herzog Filmproduktion, More4, 2010. (89 min).

A HISTÓRIA do Porco (em Nós) (The History of the Pig (Within Us)). Direção de Jan Vromman. Produção: Daniël De Valck. Bélgica, 2017. (120 min).

A ODISSEIA (L'odyssée). Direção de Jérôme Salle. Produção: Marc Missonier, Olivier Delbosc, Nathalie Gastaldo, Philippe Godeau e Eric Vidart Loeb. Distribuição: Wild Bunch. França: Fidélité Films, Pan-Européene, TF1 Films Production, 2016. (122 min).

A PLANÍCIE Imensa (The Vanishing Prairie). Direção de James Algar. Produção: Walt Disney. Distribuição: Buena Vista Distribution. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1954. (71 min).

A TRIBO que se Esconde do Homem (The Tribe That Hides From Man). Direção de Adrian Cowell. Reino Unido: Associated Television (ATV), 1970. (75 min).

A VIDA de um bombeiro americano (Life of an American Fireman). Direção de Edwin S. Porter. Edison Studios, 1903. (6 min).

AS TEMPESTADES da Amazônia. Direção de Adrian Cowell e Vicente Rios. 1984. (26 min).

ADRIAN Cowell 50 anos no Brasil. Direção de Vicente Rios. 2023. (103 min).

ALONE in the Jungle. Direção de Colin Campbell. Produção: William Nicholas Selig. Estados Unidos: Selig Polyscope Company, 1913. (22 min).

BAMBI. Direção de David Kerrick Hand, James Algar e Samuel Armstrong. Produção: Walt Disney. Distribuição: RKO Radio Pictures. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1942. (70 min).

BARRADOS e Condenados. Direção de Adrian Cowell. 2001. (25 min).

BATIDA na Floresta. Direção de Adrian Cowell. 2005. (59 min).

BEAR Country. Direção de James Algar. Produção: Walt Disney e Ben Sharpsteen. Distribuição: RKO Radio Pictures. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1953. (33 min).

BECOMING Cousteau. Direção de Liz Garbus. Produção: Liz Garbus, Dan Cogan, Mridu Chandra, Evan Hayes. Distribuição: Picturehouse. Estados Unidos, Story Syndicate, ACE Content, National Geographic Documentary Films, 2021. (94 min).

BURDEN of Dreams. Direção e Produção de Les Blank. Distribuição: Flower Films. Estados Unidos, 1982. (95 min).

CAMELOS Também Choram (Die Geschichte vom weinenden Kamel). Direção de Byambasuren Davaa, Luigi Falorni. Produção: Tobias Siebert. Alemanha, 2003. (90 min).

CAMINHO para Extinção (Path to Extinction). Direção de Adrian Cowell. 1961. (30 min, 34 s).

CHICO Mendes – Eu Quero Viver. Direção de Adrian Cowell e Vicente Rios. 1989, (40 min).

DUMBO. Direção de Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Distribuição: RKO Radio Pictures. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1941. (64 min).

ENCONTROS no Fim do Mundo. Direção de Werner Herzog. Produção: Henry Kaiser *et al.* Distribuição: ThinkFilm, Image Entertainment. Estados Unidos: Discovery Films, 2007. (99 min).

FATA Morgana. Direção de Werner Herzog. Produção: Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1971. (79 min).

FINANCIANDO o Desastre Parte I – com o Colono Renato. Direção de Adrian Cowell e Vicente Rios. 1987. (24 min).

FINANCIANDO o Desastre Parte II – com José Lutzemberger. Direção de Adrian Cowell e Vicente Rios. 1987. (26 min).

FINANCIANDO o Desastre Parte III – com Chico Mendes. Direção de Adrian Cowell e Vicente Rios. 1987. (28 min).

FUNGOS Fantásticos (Fantastic Fungi). Direção de Louis Schwartzberg. Produção: Lyn Davis Lear, Louie Schwartzberg e Elease Lui Stemp. Estados Unidos: Moving Art, 2019. (121 min).

HUNTING Big Game in Africa. Direção de Francis Boggs. Produção: William Nicholas Selig. Estados Unidos: Selig Polyscope Company, 1909.

HUNTING the White Bear (Une chasse a l'ours blanc). Produção: Pathé Frères. Distribuição: S. Lubin. 1903.

IN TUNE with the Wild. Direção de E. A. Martin. Estados Unidos: Selig Polyscope Company, 1914.

JULIANE Cai Na Selva. Direção de Werner Herzog. Produção: Lucki Stipetic. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1998. (66 min).

MATANDO por Terras. Direção de Adrian Cowell. 1990. (52 min).

MEU PROFESSOR Polvo (My Octopus Teacher). Direção de Pippa Ehrlich e James Reed. Produção: Craig Foster. Distribuição:Netflix. África do Sul: Off The Fence, The Sea Change Project, 2020. 85 min.

MIGRAÇÃO Alada (Le peuple migrateur). Direção de Jacques Perrin, Jacques Cluzaud, Michel Debats. Produção: Christophe Barratier, Jacques Perrin. Distribuição: BAC Films. França, 2001. (98 min).

MINHOCUÇU, Que Bicho é Esse? Direção de Filipe Chaves e Sérgio Vilaça. 2011.

MONTANHAS de Ouro. Direção de Adrian Cowell. 1990. (52 min).

MR. DELAWARE and the Boxing Kangaroo. Direção, Produção e Distribuição de Max Skladanowsky. Alemanha, 1895. (1 min).

MUNDO Sem Sol (Le monde sans soleil). Direção e Produção de Jacques-Yves Cousteau. Distribuição: Columbia Pictures. Estados Unidos, 1964. (93 min).

NA TRILHA dos Uru Eu Wau Wau. Direção de Adrian Cowell. 1990. (52 min).

NAS CINZAS da Floresta. Direção de Adrian Cowell. 1990. (51 min).

NANOOK of the North. Direção e Produção de Robert Flaherty. Distribuição: Pathé Exchange. Revillon Frères, 1922. (79 min).

NATURE'S Half Acre. Direção de James Algar. Produção: Walt Disney. Distribuição: RKO Radio Pictures. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1951. (33 min).

O ÁRTICO Selvagem (White Wilderness). Direção de James Algar. Produção: Walt Disney. Distribuição: Buena Vista Distribution. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1958. (78 min).

O CORAÇÃO da Floresta (The Heart of the Forest). Direção de Adrian Cowell. 1961. (30 min, 40 s).

O DESERTO Vivo (The Living Desert). Direção de James Algar. Produção: Walt Disney e Ben Sharpsteen. Distribuição: Buena Vista Distribution. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1953. (69 min).

O GATO da Floresta (Jungle Cat). Direção de James Algar. Produção: Walt Disney e Ben Sharpsteen. Distribuição: Buena Vista Distribution. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1960. (69 min).

O GRANDE Roubo do Trem (The Great Train Robbery). Direção e Produção de Edwin S. Porter. Edison Studios, 1903. (12 min).

O HOMEM, a Pedra e a Lida. Direção de Eduardo Lobato. 2011.

O HOMEM Urso. Direção de Werner Herzog. Produção: Kevin Beggs *et al.* Distribuição: Lions Gate Films. Estados Unidos: Discovery Docs, Real Big Production, 2005. (100 min).

O LEÃO Africano (The African Lion). Direção de James Algar. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1955. (75 min).

O MUNDO do Silêncio (Le monde du silence). Direção de Jacques Cousteau e Louis Malle. Rank Organisation, 1956. (86 min).

O REINADO na Floresta (The Kingdom in the Jungle). Direção de Adrian Cowell. 1971. (26 min).

O SONHO do Chico. Direção de Adrian Cowell. 2003. (25 min).

O VALE do Castor (Beaver Valley). Direção de James Algar. Produção: Walt Disney. Distribuição: RKO Radio Pictures. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1950. (32 min).

OS PREDADORES de Everglades (Prowlers of the Everglades). Direção de James Algar. Produção: Walt Disney. Distribuição: RKO Radio Pictures. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1953. (32 min).

PERRI: No Coração da Floresta (Perri). Direção de Ralph Wright e Paul Kenworthy. Produção: Winston Hibler. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1957. (75 min).

QUEIMADAS na Amazônia. Direção de Adrian Cowell. 2002. (45 min).

ROOSEVELT in Africa. Direção de Cherry Kearton. Distribuição: Pathé Frères. Motion Picture Patents Company, 1909. (13 min).

SEGREDOS da Vida (Secrets of life). Direção de James Algar. Produção: Walt Disney. Distribuição: Buena Vista Distribution. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1956. (70 min).

SIMBA. Direção de Martin e Osa Johnson. Produção: Daniel E. Pomeroy, Carl Akeley e Alfred J. Klein. Estados Unidos: Martin Johnson African Expedition Corporation, 1928. (87 min).

THE BIRTH of Flower. Direção de Percy Smith. Reino Unido: Kineto Films, 1910. (6 min).

THE HISTORY of a Butterfly: romance of insect life. Direção de James Williamson. Reino Unido: Williamson Kinematograph Company, 1910. (10 min).

THE LEOPARD'S Foundling. Direção de Kathlyn Williams. Produção: William Nicholas Selig. Estados Unidos: Selig Polyscope Company, 1914.

THE OLYMPIC Elk. Direção de James Algar. Produção: Walt Disney. Distribuição: RKO Radio Pictures. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1952. (27 min).

THE RIVER. Direção de Pare Lorentz. Distribuição: Farm Security Administration. Estados Unidos, 1938. (32 min).

THE SEA Lions' Home. Direção de James H. White. Produção: Edison. Estados Unidos: Thomas A. Edison, In., 1897. (1 min).

THE UNDERSEA of Jacques Cousteau [Seriado]. Direção de Alan Landsburg. Produção: David L. Wolper Productions, Les Réquins Associés, Metromedia Productions. Estados Unidos: ABC, 1966-1976. 37 Episódios. (30 h, 2 min, 52 s). Disponível em:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL6J1OzLHamQ8TdX5j2w3L253mD-x0gZGi>.
Acesso em: 29 out. 2023.

TRAILING African Wild Animals. Direção de Martin e Osa Johnson. Estados Unidos, 1923.

UM MUNDO dividido (Kluven värld; A divided world). Direção de Arne Sucksdorff. Suécia: SF Studios, 1948. (8 min).

UMA DÁDIVA para a Floresta. Direção de Adrian Cowell. 2001. (25 min).

VISÕES da Floresta. Direção de Vicente Rios. 2012. (26 min).

WATER Birds. Direção de Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Distribuição: RKO Radio Pictures. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1952. (30 min).

ANEXO A – FILMES DE ADRIAN COWELL



ACERVO FÍLMICO

SÍNTESE DO ACERVO FÍLMICO DOADO À PUC GOIÁS

O acervo do documentarista e produtor de filmes inglês Adrian Cowell doado à Pontifícia Universidade Católica de Goiás tem cerca de 3.500 latas de filmes (9.314 rolos), aproximadamente três milhões de pés (900 mil metros) e 1.371 fitas magnéticas em diversos formatos de áudio e de vídeo, perfazendo um total de sete toneladas. Encontram-se acervadas em ambiente climatizado e controlado, em mobiliário adequado e em processo de documentação, organização sistemática, limpeza e alimentação da base de dados.

ESTATÍSTICA DAS SÉRIES

SÉRIES	ROLOS PELICULAS	PÉS	METROS	MATERIAL MAGNÉTICO
EXPEDIÇÕES BRASILEIRAS	497	93.312,9	28.276,7	68
ÚLTIMOS EXPLORADORES OS IRMÃOS	1066	313.227,7	94.916,28	-
A DÉCADA DA DESTRUIÇÃO	7751	2.597.375,2	787.083,36	1149
OS ÚLTIMOS ISOLADOS	-	-	-	130
O LEGADO DE CHICO MENDES	-	-	-	24
TOTAL	9314	3.003.915,8	910.276,34	1371

LISTA DAS SÉRIES E RESPECTIVOS FILMES

SÉRIES	FILMES
ADVENTURE BRAZIL A DESTRUIÇÃO DO ÍNDIO CULTOS DO SERTÃO O DESTINO DO CORONEL FAWCETT	<u>O CORAÇÃO DA FLORESTA</u> <u>CAMINHO PARA EXTINÇÃO</u> <u>CARNAVAL DA VIOLÊNCIA</u> <u>ROMEIROS</u> <u>OS FILHOS DE SANTO</u> <u>JANGADEIROS</u> <u>O DESTINO DO CORONEL FAWCETT</u>
ÚLTIMOS EXPLORADORES - OS IRMÃOS	<u>A TRIBO QUE SE ESCONDE DO HOMEM</u> <u>O REINADO NA FLORESTA</u>
A DÉCADA DA DESTRUIÇÃO	<u>O CAMINHO DO FOGO</u> <u>NA TRILHA DOS URU EU WAU WAU</u> <u>NAS CINZAS DA FLORESTA</u> <u>MONTANHAS DE OURO</u> <u>CHICO MENDES - EU QUERO VIVER</u> <u>TEMPESTADES NA AMAZÔNIA</u>

	FINANCIANDO O DESASTRE PARTE I – COM O COLONO RENATO FINANCIANDO O DESASTRE PARTE II – COM JOSÉ LUTZEMBERG FINANCIANDO O DESASTRE PARTE III – COM CHICO MENDES A MECÂNICA DA FLORESTA MATANDO POR TERRAS
OS ÚLTIMOS ISOLADOS	FUGINDO DA EXTINÇÃO O DESTINO DOS URU EU WAU WAU FRAGMENTOS DE UM POVO
O LEGADO DE CHICO MENDES	BARRADOS E CONDENADOS UMA DÁDIVA PARA A FLORESTA QUEIMADAS NA AMAZÔNIA O SONHO DO CHICO BATIDA NA FLORESTA

SÉRIE: A DESTRUIÇÃO DO ÍNDIO

Título original da série: The Destruction of the Indian.

Esta série é composta de três filmes, cada um com duração de aproximadamente 30 minutos, filmados no Brasil, no Peru e na Bolívia em 1961. Os filmes dessa série nunca haviam sido exibidos no Brasil. Em 2009, as imagens foram telecinadas e o som restaurado. Foram realizadas novas versões para os três filmes dessa série com direção de Adrian Cowell, co-produção IGPA/ Casa de Oswaldo Cruz (COC).

Na versão brasileira de 2009, os títulos em português dos filmes foram sugeridos por Adrian Cowell, que revisou e acompanhou todas as etapas deste trabalho, realizado em 2009: texto da narração, digitalização das imagens e restauração do som. A narração em português é de Luiz Carlos Saldanha.

Com apoio do CTA/SAV/MinC foi transcrito para DAT o magnético perfurado 16mm com a banda internacional (trilha de música e efeitos sem o comentário original em inglês) dos filmes "O Coração da Floresta" e "Carnaval da Violência". Não foi localizada a trilha de música e efeitos do filme "Caminho para Extinção". A trilha sonora desse filme foi recriada pelo diretor Adrian Cowell e pelo técnico de som Aurélio Dias no estúdio da Artesanato Digital, a partir das fitas originais gravadas durante as filmagens em 1961.

As imagens dos filmes "O Coração da Floresta" e "Caminho para Extinção" foram telecinadas a partir dos negativos A e B. As imagens de "Carnaval da Violência" foram telecinadas de um internegativo de imagem. E o som telecinado de um negativo de som ótico. Na versão de 2009, o diretor substituiu músicas com ritmos brasileiros por músicas andinas, repetindo temas que já estavam no filme.

Acervo Digitalizado

Acervo de som: as 24 fitas de rolo de ¼ de polegada gravadas para esta série estão digitalizadas.



O CORAÇÃO DA FLORESTA (The Heart of the Forest)

Sinopse: o primeiro filme da série apresenta o trabalho dos irmãos Villas Bôas no início do Parque Indígena do Xingu. Os sertanistas buscam atrair povos indígenas para o interior do Parque com o objetivo de proteger sua cultura e os próprios indígenas das ameaças causadas pelo avanço da nossa civilização. Os povos do Xingu fugiram para esta região vindos de todos os quadrantes da América do Sul. Ali se refugiam dos brancos. Esse filme revela a importância que têm a terra e os rituais para a sobrevivência destes povos que se sentem ameaçados porque suas terras estão sendo compradas por especuladores.



Para os índios a terra é amiga, personalizada em seres místicos e espíritos que são os donos das dádivas da vida: seja para a mandioca ou para a cobertura da casa, o índio depende da natureza e espiritualmente se prende a

rituais. Ninguém pode ver onde os espíritos vivem, mas todo índio sabe que estão embaixo d'água, dançando. Os rituais são o fundamento da vida indígena.

Ficha Técnica

Câmera: Louis Wolfers
Filmagem adicional: Jesco von Puttkamer
Som: Robert Saunders
Edição: Larry Toft
Produção: Harry Hastings
Série: Adventure
Realização: David Attenborough
 BBC TV

Versão Brasileira 2009:

IGPA – UCG / Casa de Oswaldo Cruz – Fiocruz
Tradução: Mayra Arruda, Mário Arruda da Costa
Adaptação: Mário Arruda da Costa, Maria Eugênia Brandão A. Nunes, Jézus Marco de Ataídes, Fernanda Elisa C. P. Resende
Revisão: Edmar Costa Paulino
Estagiários/Assistentes: Frederico Mael, James Skaf, Marcelly Arruda, Rômulo Espínola da Costa
Produção: Stella Oswaldo Cruz Penido
Imagem: CASABLANCA – Ricardo Gaúcho, Victor Lamas, Joana Collier
Som: Aurélio Dias/Maria Byington
Transcrição de Som: CTAV/ SAV/ MinC
Narração: Luiz Carlos Saldanha
Diretor: Adrian Cowell
Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



CAMINHO PARA EXTINÇÃO (Path to Extinction)

Sinopse: realizado em 1960, na região do Alto rio Xingu. No ano seguinte, o governo brasileiro criou o Parque Nacional do Xingu. Nesta época as florestas intactas do norte do Mato Grosso adquirem valor especulativo, na forma de títulos de terra, revendidos no mercado mundial. Os grupos indígenas da região nada ganham com a valorização da terra - para eles a terra é a mãe que nunca morre, aquela que provê subsistência e cura, um santuário essencial para a vida.



Vemos os sertanistas Orlando e Cláudio Villas Boas, e o SPI (Serviço de Proteção aos Índios), trabalhando para atrair para o Parque Indígena grupos ainda não contatados e fortemente ameaçados pelo avanço das violentas frentes pioneiras na região do Brasil Central.

Ficha Técnica:

Câmera: Louis Wolfers
Filmagem adicional: Jesco von Puttkamer
Som: Robert Saunders
Edição: Larry Toft
Produção: Harry Hastings
Série: Adventure
Realização: David Attenborough
 BBC TV

Versão Brasileira 2009:

IGPA – UCG / Casa de Oswaldo Cruz – Fiocruz
Tradução: Mayra Arruda, Mário Arruda da Costa
Adaptação: Mário Arruda da Costa, Maria Eugênia Brandão A. Nunes, Jézus Marco de Ataídes, Fernanda Elisa C. P. Resende
Revisão: Edmar Costa Paulino
Estagiários/Assistentes: Frederico Mael, James Skaf, Marcelly Arruda, Rômulo Espínola da Costa
Produção: Stella Oswaldo Cruz Penido

Imagem: CASABLANCA – Ricardo Gaúcho, Víctor Lamas, Joana Collier

Desenho de Som/Mixagem: Aurélio Dias

Música Original: Aurélio Dias

Produção de Finalização de Som: Maria Byington

Estúdio de Som: Artesanato Digital

Transcrição de Som: CTAV

Narração: Luiz Carlos Saldanha

Diretor: Adrian Cowell

Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



CARNAVAL DA VIOLÊNCIA (Carnival of Violence)

Sinopse: filmado nos arredores do lago Titicaca em 1960. Este carnaval é o maior festival no planalto dos Andes. Em centenas de vilas camponesas as pessoas dançam por semanas celebrando suas colheitas. O carnaval hoje é diferente dos festivais dos ancestrais incas. Antes, cada família tinha terra suficiente para o seu sustento. Hoje a maior parte das terras indígenas foi tomada. Os índios dos Andes resistiram por séculos aos conquistadores espanhóis.



Do lado peruano do lago Titicaca, Puno é a cidade-mercado dos índios Aymara, o centro de troca de notícias com a Bolívia. Há dez anos os índios na Bolívia se revoltaram e dividiram entre eles as terras dos grandes fazendeiros. Vemos as pichações nas paredes. Os agitadores comunistas e suas armas cruzam a fronteira. Há outra solução a não ser revolução? Em Lima, todo ano, 30 mil índios incham as favelas. Ruas cheias de lixo. Aqui o índio ganha dez vezes mais que nas montanhas. É triste perceber que depois de quatro séculos de contato com a nossa civilização, essas favelas são as suas melhores oportunidades de sobrevivência.

Ficha Técnica

Câmera: Louis Wolfers

Som: Robert Saunders

Edição: Larry Toft

Produção: Harry Hastings

Série: Adventure

Realização: David Attenborough

BBC TV

Versão Brasileira 2009:

IGPA – UCG / Casa de Oswaldo Cruz – Fiocruz

Tradução: Mayra Arruda, Mário Arruda da Costa

Adaptação: Mário Arruda da Costa, Maria Eugênia Brandão A. Nunes, Jézus Marco de Ataídes, Fernanda Elisa C. P. Resende

Revisão: Edmar Costa Paulino

Estagiários/Assistentes: Frederico Mael, James Skaf, Marcelly Arruda, Rômulo Espínola da Costa

Produção: Stella Oswaldo Cruz Penido

Imagem: CASABLANCA – Ricardo Gaúcho, Víctor Lamas

Joana Collier

Som: Aurélio Dias/Maria Byington

Transcrição de Som: CTAV/ SAV/ MinC

Narração: Luiz Carlos Saldanha

Diretor: Adrian Cowell

Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



SÉRIE: CULTOS DO SERTÃO

Título original da série: **The Devil in the Backlands.**

Esta série é composta de três filmes, cada com duração de aproximadamente 26 minutos, filmados no Nordeste do Brasil em 1963. Os filmes dessa série nunca haviam sido exibidos no Brasil. Em 2009, as imagens foram telecinadas e o som restaurado. Foram realizadas novas versões para os três filmes desta série com direção de Adrian Cowell, co-produção IGPA/ Casa de Oswaldo Cruz(COC).

Na versão brasileira de 2009, os títulos em português dos filmes foram sugeridos por Adrian Cowell que reviu e acompanhou todas as etapas deste trabalho, revisão da narração, digitalização das imagens e restauração do som, realizadas em 2009. A narração em português é de Luiz Carlos Saldanha.

Com apoio do CTAv/SAV/Minc foi transcrito para DAT o magnético perfurado 16mm com a banda internacional (trilha de música e efeitos – sem o comentário original em inglês) dos filmes "Os Filhos de Santo", "Romeiros" e "Jangadeiros". Não foi localizada a trilha de música e efeitos do filme "Jangadeiros". A trilha sonora deste filme foi recriada pelo diretor, Adrian Cowell, e o técnico de som Aurélio Dias no estúdio da Artesanato Digital, a partir das fitas originais gravadas durante as filmagens em Caponga, Ceará, em 1963.

A imagem dos filmes dessa série foram telecinadas a partir dos negativos A e B.

Acervo Digitalizado

Acervo de som: as 40 fitas de rolo de ¼ de polegada gravadas para esta série estão digitalizadas.



ROMEIROS (The Fanatics)

Sinopse: realizado em 1963 nos sertões do Nordeste. Os romeiros são, em geral, vaqueiros e sua religiosidade é influenciada pela violência da luta pela terra. Cruzam quilômetros sem fim na caatinga castigada pelo sol, numa tradição mantida por milhares de devotos que se reúnem todos os anos nos locais de romarias.



No final do século XIX em Canudos, uma multidão liderada por Antonio Conselheiro derrotou três expedições do exército. A munição ainda está espalhada no chão. Uma velha senhora que escapou alguns dias antes do massacre final relata o que viu. Em Juazeiro encontramos esta mesma devoção que reflete a dura vida do sertão. Herdeiro de Padre Cícero, o beato José de Moura exerce forte influência política junto aos devotos. A aprovação de um político por José de Moura – como Padre Cícero no passado - é vital para sua eleição.

Ficha Técnica

Câmera: Jesco von Puttkamer

Som: Robert Saunders

Edição: Keith Miller

Produção: Harry Hastings

Série: Adventure

Realização: Brian Branston

BBC TV

Versão Brasileira 2009:

IGPA – UCG / Casa de Oswaldo Cruz – Fiocruz

Tradução: Mayra Arruda, Mário Arruda da Costa

Adaptação: Mário Arruda da Costa, Maria Eugênia Brandão A. Nunes, Jézus Marco de Ataídes, Fernanda Elisa C. P. Resende

Revisão: Edmar Costa Paulino

Estagiários/Assistentes: Frederico Mael, James Skaf, Marcelly Arruda, Rômulo Espínola da Costa

Produção: Stella Oswaldo Cruz Penido

Imagem: CASABLANCA – Ricardo Gaúcho, Victor Lamas, Joana Collier

Desenho de Som/Mixagem: Aurélio Dias

Produção de Finalização de Som: Maria Byington
Estúdio de Som: Artesanato Digital
Transcrição de Som: CTAV/ SAV/ MinC
Narração: Luiz Carlos Saldanha
Diretor: Adrian Cowell
Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



OS FILHOS DE SANTO (Satan in the Suburbs)

Sinopse: os rituais da umbanda eram os cultos que mais cresciam no Brasil na década de 1960. Nos subúrbios e favelas de Recife, o filme se concentra em terreiros de umbanda, onde os escravos libertos, sobretudo dos canaviais, se tornaram donos de tendas. Vemos nos rituais as oferendas e os



sacrifícios para os deuses e deusas africanos que no Brasil são também reverenciados como santos cristãos: Ogum como São Jorge e Iemanjá como Maria, mãe de Cristo. O filme aborda a vida dos médiuns, sua formação como Pais de Santo e a legalização dos terreiros de umbanda. Na vida da cidade, a influência do ritmo africano na musicalidade brasileira esta presente nas festas populares.

Ficha Técnica

Câmera: Jesco von Puttkamer
Som: Robert Saunders
Edição: Larry Toft
Produção: Harry Hastings
Série: Adventure
Realização: David Attenborough
 BBC TV

Versão Brasileira 2009:

IGPA – UCG / Casa de Oswaldo Cruz – Fiocruz
Tradução: Mayra Arruda, Mário Arruda da Costa
Adaptação: Mário Arruda da Costa, Maria Eugênia Brandão A. Nunes, Jézus Marco de Ataídes, Fernanda Elisa C. P. Resende
Revisão: Edmar Costa Paulino
Estagiários/Assistentes: Frederico Mael, James Skaf, Marceley Arruda, Rômulo Espínola da Costa
Produção: Stella Oswaldo Cruz Penido
Imagem: CASABLANCA – Ricardo Gaúcho, Victor Lamas, Joana Collier
Desenho de Som/Mixagem: Aurélio Dias
Produção de Finalização de Som: Maria Byington
Estúdio de Som: Artesanato Digital
Transcrição de Som: CTAV/ SAV/ MinC
Narração: Luiz Carlos Saldanha
Diretor: Adrian Cowell
Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



JANGADEIROS (The Jangadeiros)

Sinopse: o filme se passa numa aldeia de pescadores na praia de Caponga, próximo à Fortaleza, Ceará. Um pescador chega morto na praia amarrado ao mastro da jangada. Acompanhamos o que sucede com a vida da viúva e dos filhos. O apoio da comunidade e o destino do filho mais velho, José, que agora deve assumir o posto do pai na jangada, ficando responsável pelo sustento da família. De um dia para o outro o menino de 13 anos deixa a infância, a escola e as brincadeiras e assume o lugar de proeiro na jangada. Começa a aprender sobre o comportamento dos peixes e o movimento do mar. É assim que a comunidade se organiza: as viúvas são protegidas pela solidariedade da aldeia e os valentes e obstinados pescadores enfrentam o mar com suas frágeis



jangadas.

Ficha Técnica

Câmera: Jesco von Puttkamer

Som: Robert Saunders

Edição: Keith Miller

Produção: Harry Hastings

Série: Adventure

Realização: Brian Branston

BBC TV

Versão Brasileira 2009:

IGPA – UCG / Casa de Oswaldo Cruz – Fiocruz

Tradução: Mayra Arruda, Mário Arruda da Costa

Adaptação: Mário Arruda da Costa, Maria Eugênia Brandão A. Nunes, Jézus Marco de Ataídes, Fernanda Elisa C. P. Resende

Revisão: Edmar Costa Paulino

Estagiários/Assistentes: Frederico Mael, James Skaf, Marcelly Arruda, Rômulo Espínola da Costa

Produção: Stella Oswaldo Cruz Penido

Imagem: CASABLANCA – Ricardo Gaúcho, Victor Lamas, Joana Collier

Desenho de Som/Mixagem: Aurélio Dias

Produção de Finalização de Som: Maria Byington

Estúdio de Som: Artesanato Digital

Transcrição de Som: CTAV/ SAV/ MinC

Narração: Luiz Carlos Saldanha

Diretor: Adrian Cowell **Distribuição no Brasil:** Pontifícia Universidade Católica de Goiás



SÉRIE: DESTINO DO CORONEL FAWCETT

Título original da série: The Fate of Colonel Fawcett

Essa série é composta por dois filmes, cada com duração de aproximadamente 30 minutos, filmados no Brasil em 1961:

O Destino do Coronel Fawcett (The Fate of Col Fawcett)

[As cidades Perdidas de Atlântida] (The Lost Cities of Atlantis)

Os filmes desta série nunca haviam sido exibidos no Brasil. No acervo só foi identificada uma cópia sonora de "O Destino do Coronel Fawcett". Esta cópia foi telecinada em 2009 e foi realizada uma nova versão para este filme com direção de Adrian Cowell, co-produção IGPA/ Casa de Oswaldo Cruz (COC). Adrian Cowell revisou e acompanhou todas as etapas do trabalho realizado em 2009: texto da narração, legendas e cartelas telecine da cópia existente, restauração do som. A narração em português é de Luiz Carlos Saldanha.

Não foi localizada a trilha de música e efeitos do filme "O Destino do Coronel Fawcett". A trilha sonora deste filme foi recriada pelo diretor, Adrian Cowell, e o técnico de som Aurélio Dias no estúdio da Artesanato Digital.

Acervo Digitalizado

Acervo de som: as entrevistas originais foram transcritas para CD.



DESTINO DO CORONEL FAWCETT

Sinopse: em 29 de maio de 1925, o coronel Percy Fawcett entrou na selva amazônica e desapareceu misteriosamente. O

objetivo da sua viagem era achar, escondida na floresta, a cidade fundada pelos refugiados da antiga Atlântida. Neste filme, o diretor Adrian Cowell é repórter numa viagem investigativa. Partindo de Cuiabá, visita os locais onde possivelmente Fawcett teria passado. No Brasil, entrevista personagens que tiveram contato com o explorador inglês e sua equipe. Entrevista também intelectuais brasileiros que têm conhecimento das inúmeras e frustradas expedições de resgate em busca de vestígios que trouxessem alguma verdade sobre o desaparecimento do coronel. O filme foi rodado em 1960, e nos 50 anos seguintes, as áreas ao redor do local onde Fawcett e sua equipe desapareceram foi desmatada e atravessada por estradas. Não surgiu evidência nova para esclarecer o mistério.



Ficha Técnica

Câmera: Louis Wolfers

Produção: Harry Hastings

Série: Adventure

Realização: Brian Branston

BBC TV

Versão Brasileira 2009:

IGPA – UCG / Casa de Oswaldo Cruz – Fiocruz

Tradução: Mayra Arruda, Mário Arruda da Costa

Adaptação: Mário Arruda da Costa, Maria Eugênia Brandão A. Nunes, Jézus Marco de Ataídes, Fernanda Elisa C. P. Resende

Revisão: Edmar Costa Paulino

Estagiários/Assistentes: Frederico Mael, James Skaf, Marcelly Arruda, Rômulo Espínola da Costa

Produção: Stella Oswaldo Cruz Penido

Imagem: CASABLANCA – Ricardo Gaúcho, Victor Lamas, Joana Collier

Desenho de Som/Mixagem: Aurélio Dias

Produção de Finalização de Som: Maria Byington

Estúdio de Som: Artesanato Digital

Transcrição de Som: CTAV/ SAV/ MinC

Narração: Luiz Carlos Saldanha

Diretor: Adrian Cowell **Distribuição no Brasil:** Pontifícia Universidade Católica de Goiás



topo

[AS CIDADES PERDIDAS DA ATLÂNTIDA]

Foi identificada no acervo do diretor, em Londres, uma fita VHS PAL que auxiliará na identificação de registros relativos a esta produção no acervo do IGPA.



topo

SÉRIE: ÚLTIMOS EXPLORADORES - OS IRMÃOS

Os filmes que compõe a série foram filmados entre 1967 e 1969, período em que Adrian Cowell esteve no Parque Indígena do Xingu convidado pelos irmãos Orlando e Cláudio Villas Boas para filmar o contato com a tribo isolada dos índios Panará, conhecidos naquela época como os Kreen Akrore. Neste período, Adrian Cowell editou dois filmes: "A Tribo que se Esconde do Homem", que foi realizado para "divulgar e propagar o pensamento de Cláudio Villas Boas" e "O Reinado na Floresta", de 27 min.

Em 2008, foram feitas novas matrizes destes filmes a partir de matrizes betadigital Pal enviadas de Londres. As imagens foram transcodificadas para NTSC. O som original em português da "Tribo que se Esconde do Homem", aprovado por Cláudio e Orlando Villas Boas em 1970, foi transcrito de uma cópia 16 mm e restaurado. Adrian Cowell acompanhou a finalização de imagem e som das novas matrizes exibidas na abertura da "Mostra Amazônia Segundo Adrian Cowell", em novembro de 2008 no Rio de Janeiro e no mês seguinte em Brasília.

Acervo Digitalizado

Acervo de Imagem: Parque Indígena do Xingu/ série Last Explorers (1967-69) – (7hr 30 horas).
 Telecine de negativo de imagem - Casablanca
 Acervo de Som: Transcrição de fitas de ¼ de polegada – IGPA (em curso).



A TRIBO QUE SE ESCONDE DO HOMEM (66 min., 1970)

Sinopse: realizado na década de 1960, este documentário mostra o esforço dos irmãos Villas Bôas, com a ajuda de outros índios de diferentes etnias, para contatar os índios isolados Panará, conhecidos como Kreen-Akarore. A abertura de uma estrada, perto do território Kreen-Akarore, ameaça sua sobrevivência. Na opinião dos sertanistas, a melhor opção para estes índios, agora, é levá-los para o Parque do Xingu antes que a estrada chegue, trazendo todos os males da nossa civilização.



Ficha Técnica

Direção: Adrian Cowell

Produção: ATV

Co-produção: Cláudio e Orlando Villas Boas

Câmeras: Chris Menges / Jesco von Puttkamer / Richard Stanley / Charles Stewart/ Ernest Vincze

Som: Gareth Haywood / Bruce White / Mike Billing

Edição: Adrian Cowell / Keith Miller

Produtor Associado: ATV

Editor de Fotografia: Adrian Cowell

Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás/ Família Orlando Villas Bôas

Equipe de Restauração 2008:

Produção: Stella Oswald Cruz Penido

Imagem: Joana Collier

Som: Aurélio Dias/ Maria Byington

Transcrição de som: CTAV/ SAV/ MinC **Diretor:** Adrian Cowel



O REINADO NA FLORESTA (26 min., 1971)

Sinopse: o olhar de Adrian Cowell sobre o trabalho dos irmãos Cláudio e Orlando Villas Bôas, no Parque Indígena do Xingu. Suas crenças, a influência que tiveram junto aos índios e os problemas enfrentados com as frentes de expansão, que abriam estradas no Brasil Central. A preocupação dos sertanistas é de que os indígenas possam viver uma transição sutil ao mundo civilizado.



Ficha Técnica

Direção: Adrian Cowell

Produção: ATV

Co-produção: Cláudio e Orlando Villas Boas

Câmeras: Chris Menges / Jesco von Puttkamer / Richard Stanley / Charles Stewart/ Ernest Vincze

Som: Gareth Haywood / Bruce White / Mike Billing

Produtor Associado: ATV

Editor de Fotografia: Adrian Cowell

Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



SÉRIE: A DÉCADA DA DESTRUIÇÃO

De janeiro de 1980 a setembro 1990, Adrian Cowell e Vicente Rios filmaram ininterruptamente todo o processo do que viria a ser a série "A Década da Destruição", produzida para a Central Television de Londres em co-produção com a Universidade Católica de Goiás. Os temas dessa série incluem o primeiro contato com a tribo de índios

Acervo de Imagem: Parque Indígena do Xingu/ série Last Explorers (1967-69) – (7hr 30 horas).
 Telecine de negativo de imagem - Casablanca
 Acervo de Som: Transcrição de fitas de ¼ de polegada – IGPA (em curso).



A TRIBO QUE SE ESCONDE DO HOMEM (66 min., 1970)

Sinopse: realizado na década de 1960, este documentário mostra o esforço dos irmãos Villas Bôas, com a ajuda de outros índios de diferentes etnias, para contatar os índios isolados Panará, conhecidos como Kreen-Akarore. A abertura de uma estrada, perto do território Kreen-Akarore, ameaça sua sobrevivência. Na opinião dos sertanistas, a melhor opção para estes índios, agora, é levá-los para o Parque do Xingu antes que a estrada chegue, trazendo todos os males da nossa civilização.



Ficha Técnica

Direção: Adrian Cowell

Produção: ATV

Co-produção: Cláudio e Orlando Villas Boas

Câmeras: Chris Menges / Jesco von Puttkamer / Richard Stanley / Charles Stewart/ Ernest Vincze

Som: Gareth Haywood / Bruce White / Mike Billing

Edição: Adrian Cowell / Keith Miller

Produtor Associado: ATV

Editor de Fotografia: Adrian Cowell

Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás/ Família Orlando Villas Bôas

Equipe de Restauração 2008:

Produção: Stella Oswald Cruz Penido

Imagem: Joana Collier

Som: Aurélio Dias/ Maria Byington

Transcrição de som: CTAV/ SAV/ MinC **Diretor:** Adrian Cowell



O REINADO NA FLORESTA (26 min., 1971)

Sinopse: o olhar de Adrian Cowell sobre o trabalho dos irmãos Cláudio e Orlando Villas Bôas, no Parque Indígena do Xingu. Suas crenças, a influência que tiveram junto aos índios e os problemas enfrentados com as frentes de expansão, que abriam estradas no Brasil Central. A preocupação dos sertanistas é de que os indígenas possam viver uma transição sutil ao mundo civilizado.



Ficha Técnica

Direção: Adrian Cowell

Produção: ATV

Co-produção: Cláudio e Orlando Villas Boas

Câmeras: Chris Menges / Jesco von Puttkamer / Richard Stanley / Charles Stewart/ Ernest Vincze

Som: Gareth Haywood / Bruce White / Mike Billing

Produtor Associado: ATV

Editor de Fotografia: Adrian Cowell

Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



SÉRIE: A DÉCADA DA DESTRUIÇÃO

De janeiro de 1980 a setembro 1990, Adrian Cowell e Vicente Rios filmaram ininterruptamente todo o processo do que viria a ser a série "A Década da Destruição", produzida para a Central Television de Londres em co-produção com a Universidade Católica de Goiás. Os temas dessa série incluem o primeiro contato com a tribo de índios

isolados Uru-Eu-Wau-Wau, garimpeiros e madeireiros; a colonização e o desmatamento de Rondônia a partir da pavimentação da estrada BR-364, a campanha dos ambientalistas contra o financiamento do Projeto Polonoroeste pelo Banco Mundial; os grandes projetos Carajás e Tucuruí; o saque da floresta pelos garimpeiros; as primeiras tentativas de controlar os incêndios da Amazônia usando tecnologia de satélite; a vida e assassinato do Chico Mendes e a criação das primeiras reservas extrativistas; a pesquisa do cientista Enéas Salati que provou que o desmatamento reduzirá as chuvas na Amazônia e no Centro-Oeste do Brasil. Adrian Cowell segue documentando o desenvolvimento na Amazônia.

Acervo Digitalizado

Acervo de Imagens / Som

1ª Reunião Conselho Nacional de Seringueiros 1985 – (20 min.) telecine cópia positiva 16 mm – Link Digital

Transcrição som 16 mm magnético – CTAv / SAV/ MinC

Finalização – Link Digital

2009

Acervo de Imagens / Som

Campanha Chico Mendes para Deputado Estadual 1986 (5hr 30 min.)

Telecine do negativo de imagem - Casablanca

Transcrição de som magnético 16 mm – Rob Digital

2009

Acervo de Imagens / Som

Uru Eu Wau Wau (3hrs)

Telecine do negativo de imagem

Transcrição do som magnético 16 mm – Rob Digital



O CAMINHO DO FOGO

Sinopse: filme sobre os colonos que estavam se estabelecendo no território dos Uru Eu Wau Wau. Os índios foram dizimados por epidemias e 60 - 80% deles morreram até o final da década de 1980. Contudo, para os colonos, não foi muito melhor. O solo ali era tão ruim que, após seis anos, 60% da terra que eles haviam desmatado e plantado, com tanto entusiasmo, já tinha sido abandonada.

Ficha Técnica

Direção: Adrian Cowell, Vicente Rios

Produção: Central Independent Television

Co-produção: UCG

Câmeras: Vicente Rios, Auro Luz (Asst.), Cris Cox, Pasco Macfarlane, Jimmy Dibling

Som: Nélio Rios, Albert Bailly, Godfrey Kirly, Vanderlei de Castro, Clive Pendry, Stephen Bray

Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



NA TRILHA DOS URU EU WAU WAU (52 min., 1990)

Sinopse: mostra o primeiro contato com os índios Uru Eu Wau Wau, pressionados pelo desenvolvimento em Rondônia que atraía cada vez mais lavradores do sul do país para o estado. Impulsionados a penetrarem na floresta, os colonos se aproximavam cada vez mais desta tribo.



Nesta conjuntura, o rapto de uma criança branca pelos Uru Eu Wau Wau aumenta o rancor dos colonizadores contra os índios, vistos como uma barreira ao desenvolvimento. Paralelamente, a Funai organiza uma expedição para contatá-los, com o objetivo de protegê-los do avanço dos brancos sobre seu território

Ficha Técnica

Direção: Adrian Cowell / Vicente Rios

Produção: Central Independent Television

Co-produção: Universidade Católica de Goiás

Câmeras: Vicente Rios / Auro Luz

Som: Nélio Rios / Albert Bailly / Godfrey Kirly / Vanderlei de Castro / Clive Pendry / Stephen Bray

Adaptação para versão brasileira: Verbo Filmes

Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



NAS CINZAS DA FLORESTA (52 min., 1990)

Sinopse: a partir da construção da BR-364, em Rondônia, e da 'estrada de penetração' 462, o filme traça um panorama abrangente, apresentado por José Lutzemberger, de como a política do governo brasileiro para ocupação da Amazônia na década de 1980, levou à degradação de enormes áreas de floresta nesse estado.



Ficha Técnica

Direção: Adrian Cowell

Produção: TV Central de Londres

Co-produção: Universidade Católica de Goiás

Câmeras: Vicente Rios / Auro Luz

Som: Nélio Rios / Albert Bailey / Godfrey Kirly / Vanderlei de Castro / Clive Pendry / Stephen Bray

Adaptação para versão brasileira: Verbo Filmes

Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



MONTANHAS DE OURO (52 min, 1990)

Sinopse: Adrian Cowell analisa a dinâmica econômica, social e ambiental na província mineral mais rica do planeta: Carajás. Os conflitos e contrastes entre a atuação da empresa, dona da concessão, e a dos garimpeiros. A ascensão e queda da produtividade, no garimpo de Serra Pelada, o crescimento exponencial da produção industrial ao longo da década de 80 e o rastro de destruição deixado na floresta ao redor.



Ficha Técnica

Direção: Adrian Cowell

Produção: Central Independent Television PLC

Co-Produção: Universidade Católica de Goiás

Produtor Executivo: Roger James / Vicente Rios

Edição: Terry Twigg

Câmeras: Vicente Rios / Auro Luz / Andrew Mason

Som: Nélio Rios / Rafael de Carvalho / Vanderlei de Castro / Stephen Bray

Adaptação para versão brasileira: Verbo Filmes

Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



CHICO MENDES – EU QUERO VIVER (40 min, 1989)

Sinopse: mostra a trajetória de Chico Mendes, líder seringueiro no Acre, em defesa da Amazônia. Com registros feitos entre 1985 e 1988, acompanhamos Chico Mendes na organização dos seringueiros em defesa da floresta, no nascimento da Aliança dos Povos da Floresta, e na luta pela demarcação das primeiras reservas extrativistas na Amazônia. O filme mostra, ainda, a trama armada para seu assassinato e as repercussões no Brasil e no mundo.



Ficha Técnica

Direção: Adrian Cowell
Produtor Executivo: Roger James – Central Independent Television – Londres
Produtor associado: Vicente Rios (Brasil) e Morrow Cater (Washington)
Co-produção: Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Edição: Chris Christophe / Terry Twigg / Andrew Mason
Câmeras: Vicente Rios / Auro Luz
Som: Nélio Rios / Rafael de Carvalho / Vanderlei de Castro / Stephen Bray
Fotografia Adicional: John Gordon / Greg Kelly
Adaptação para versão brasileira: Verbo Filmes
Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



TEMPESTADES NA AMAZÔNIA

Sinopse: enfoca a tese de doutoramento do Dr. Eneás Sallati, (ex-diretor do Inpa) discorrendo sobre as questões climáticas da floresta amazônica. Busca saber se a floresta é consequência do clima ou o clima é consequência da floresta. Ele explica como a floresta gera 50% de sua própria chuva. Isto significa que o desmatamento não somente reduzirá a quantidade de chuvas da Amazônia, mas também da região central do Brasil.

Ficha Técnica

Agradecimentos: Centro de Energia Nuclear na Agricultura, Instituto Nacional de Pesquisas na Amazônia, Instituto de Pesquisas Espaciais
Imagens: Jimmy Bailey, Vanderlei de Castro, Jodfrey Kirby
Montagem: Chris Christophe
Co-produtores: Mário Arruda, Vicente Rios
Produtor: Roger James
Diretor: Adrian Cowell
Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



FINANCIANDO O DESASTRE PARTE I – COM O COLONO RENATO

Sinopse: aborda de maneira crítica a política ambiental do Banco Mundial para a Amazônia, enfocando a devastação feita sob seu financiamento com depoimentos do colono Renato. Mostra como este empréstimo, de meio bilhão de dólares para o Polonoroeste financiou parcialmente a destruição da floresta do oeste da Amazônia, no Estado de Rondônia e como o banco foi finalmente forçado a admitir seu erro.

Ficha Técnica

Produtor - Diretor: Adrian Cowell
Editor: Chris Christophe
Produtor Associado: Vicente Rios
Produtor Executivo: Roger James
Co-Produção: UCG, Vanderlei de Castro
Assistente de Produção: Gillian Hazell
Assistente: Andrew Mason
Câmeras: Jimmy Dibling, John Gordon, Pasco Macfarlane, Vicente Rios
Central Independent Television p/c MCMLXXXVII
Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



FINANCIANDO O DESASTRE PARTE II – COM JOSÉ LUTZEMBERGER

Sinopse: aborda de maneira crítica a política ambiental do Banco Mundial para a Amazônia, enfocando a devastação feita sob seu financiamento com depoimentos ambientalista José Lutzemberger.

Ficha Técnica

Produtor - Diretor: Adrian Cowell

Editor: Chris Christophe
Produtor Associado: Vicente Rios
Produtor Executivo: Roger James
Co-Produção: UCG, Vanderlei de Castro
Assistente de Produção: Gillian Hazell
Assistente: Andrew Mason
Câmeras: Jimmy Dibling, John Gordon, Pasco Macfarlane, Vicente Rios
Central Independent Television p/c MCMLXXXVII
Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



FINANCIANDO O DESASTRE PARTE III – COM CHICO MENDES

Sinopse: aborda de maneira crítica a política ambiental do Banco Mundial para a Amazônia, enfocando a devastação feita sob seu financiamento com depoimentos de Chico Mendes.

Ficha Técnica

Produtor - Diretor: Adrian Cowell
Editor: Chris Christophe
Produtor Associado: Vicente Rios
Produtor Executivo: Roger James
Co-Produção: UCG, Vanderlei de Castro
Assistente de Produção: Gillian Hazell
Assistente: Andrew Mason
Câmeras: Jimmy Dibling, John Gordon, Pasco Macfarlane, Vicente Rios
Central Independent Television p/c MCMLXXXVII
Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



A MECÂNICA DA FLORESTA

Sinopse: o zoólogo Rob Bierregaard e a botânica Judy Rankin explicam os “mecanismos” da floresta e quantas espécies são interdependentes de outras espécies, para sua sobrevivência.

Ficha Técnica

Agradecimentos: Centro de Energia Nuclear na Agricultura, Instituto Nacional de Pesquisas na Amazônia, Instituto de Pesquisas Espaciais
Imagens: Jimmy Bailey, Vanderlei de Castro, Jodfrey Kirby
Montagem: Chris Christophe
Co-produtores: Mário Arruda, Vicente Rios
Produtor: Roger James
Diretor: Adrian Cowell
Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



KILLING FOR LAND (MATANDO POR TERRAS)

Sinopse: rodado na fronteira leste da Amazônia, ao longo da rodovia Belém Brasília, em 1986, período em que foram assassinadas mais de 100 pessoas. Grandes fazendeiros, prestes a perder benefícios adquiridos durante o governo militar, contratam pistoleiros para expulsar grupo de sem-terra acampado. Casas queimadas, assassinatos, famílias expulsas: fatos que levam à retaliação dos sem-terra com queimada de pastos e protestos, forçando os pistoleiros a abandonar o local e à partilha das terras por intermédio do Inca. Contudo, a eficácia de tais medidas só dura até o assassinato de mais dois sem-terra e de uma criança de três anos. Nem mesmo a polícia ousa enfrentar os assassinos e a justiça libera os mandantes do crime por falta de evidências. Uma entrevista com o pistoleiro mais famoso da região, conhecido por ter assassinado mais de 300 pessoas, deixa evidente que a justiça não alcança pistoleiros e latifundiários.

Este filme está em fase de pré - produção para a primeira versão brasileira.



SÉRIE: OS ÚLTIMOS ISOLADOS

FUGINDO DA EXTINÇÃO (52 min., 1999)

Sinopse: uma reflexão sobre o desenvolvimento da política de primeiro contato, com índios isolados no Brasil, através da experiência ocorrida com os índios Panará. Um relato de 30 anos sobre o que aconteceu com este grupo. As primeiras tentativas, pelos irmãos Villas Bôas, de fazer contato com o grupo, na época da filmagem de "A Tribo Que Se Esconde do Homem": sua quase extinção a partir da abertura da rodovia BR 163; a migração dos poucos remanescentes, doentes e fragilizados, para o Parque do Xingu e, finalmente, revitalizados, a volta a sua região original, às margens do Rio Iriri.



Ficha Técnica

Direção: Adrian Cowell

Produção: Nomad Films / Celso Giannini

Co-produção: Vicente Rios / PUC GO

Produtor Executivo: Roger James

Câmera: Vicente Rios

Som: Gareth Haywood / Nélio Rios/Bruce White

Edição: Terry Twigg / Keith Miller / Caleb Merges

Fotografia Adicional: Chris Menges / Jesco von Puttkamer / Richard Stanley / Charles Stewart / Ernie Vincze / Ken Morse

Mixagem e Dublagem: Dave Skilton

Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



O DESTINO DOS URU EU WAU WAU (52 min., 1999)

Sinopse: três décadas depois de "Na Trilha dos Uru Eu Wau Wau", Adrian Cowell reencontra alguns dos personagens. Descobrimos que o líder Tari, que raptou a criança branca de "Na Trilha dos Uru Eu Wau Wau" teve sua própria irmã raptada, por brancos, quando tinha seis anos. O filme proporciona um encontro inesperado dos irmãos e nos mostra como os Uru Eu Wau Wau puderam lidar com as transformações em seu mundo, ao longo dessas décadas.



Ficha Técnica

Direção: Adrian Cowell

Produção: ATV

Co-produção: PUC GO / Mário Arruda / Vanderlei de Castro

Produtor Executivo: Roger James

Câmeras: Vicente Rios/Auro Luz / Jimmy Dibling / Chris Cox / Pasco Mcfarlane

Som: Nélio Rios/Albert Bailey / Godfrey Kirby / Vanderlei de Castro / Clive Pendry / Stephen Bray

Edição: Terry Twigg

Adaptação: Verbo Filmes

Fotografia Adicional: Chris Cox / Jimmy Dibling / Pasco Mcfarlane

Editor de Fotografia: Vicente Rios

Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



FRAGMENTOS DE UM POVO (52 min., 1999)

Sinopse: registra as tentativas do Departamento de Índios Isolados da Funai para contatar remanescentes isolados dos índios Avá-Canoeiro, que terão sua área inundada pela barragem de Serra da Mesa (GO). Após décadas de perseguições, os Avá-Canoeiro se resumem a um pequeno grupo em vias de extinção.



Sobrevivente de um massacre sofrido nos anos 60, uma família vive escondida em cavernas, por duas décadas, isolada e sem opção de casamento entre si. O indigenista Sydney Possuelo lidera uma longa expedição, em busca de outros indivíduos do mesmo grupo, na tentativa de evitar que a cultura dos Avá-Canoeiro desapareça para sempre.

Ficha Técnica

Direção: Adrian Cowell

Produção: Nomad films

Co-produção: PUC GO / Vicente Rios

Produtor Executivo: Roger James

Câmera: Vicente Rios

Som: Nélio Rios

Edição: Peter Spenceley / Caleb Merges

Fotografia Adicional: Chris Menges / Charles Stewart / Ken Morse

Mixagem e Dublagem: Dave Skilton

Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



SÉRIE: O LEGADO DE CHICO MENDES

BARRADOS E CONDENADOS (25 min., 2001)

Sinopse: o documentário analisa a experiência da construção da barragem e colocação em funcionamento da hidrelétrica de Tucuruí, os quase 20 anos de controvérsias sobre o projeto e as consequências sociais e ambientais da falta de planejamento ordenado, por parte da empresa e do governo. Acompanha as populações atingidas e o processo que desencadeou a criação de uma reserva de desenvolvimento sustentável, nas ilhas do lago da represa.



Ficha Técnica

Direção: Adrian Cowell

Produção: Nomad Films

Co-produção: Universidade Católica de Goiás

Produtor Executivo: Vicente Rios

Câmera e Som: Vicente Rios

Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



UMA DÁDIVA PARA A FLORESTA (25 min., 2001)

Sinopse: o filme questiona a política internacional contra o aquecimento global e o conceito e funcionamento dos créditos de carbono, através do exemplo do que aconteceu em Carajás. Refazendo o caminho do "desenvolvimento", ocorrido desde a implantação da indústria no local, vemos o funcionamento de uma intrincada teia de destruição. No cenário internacional de políticas ambientais, os créditos de carbono aparecem como uma esperança para a Amazônia.



Ficha Técnica

Direção: Adrian Cowell

Produção: Nomad Films

Co-produção: Pontifícia Universidade Católica de Goiás / Núcleo de Documentação Audiovisual
Produtor Executivo: Vicente Rios
Câmera e Som: Vicente Rios
Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



QUEIMADAS NA AMAZÔNIA (45 min., 2002)

Sinopse: filme sobre o impacto causado, na floresta amazônica, pelo acelerado crescimento e mecanização das plantações de soja, ao longo da rodovia BR -163.

Ficha Técnica

Direção: Adrian Cowell
Produção: Alexandre Cameron / Charlotte Davi / Sarah Eva /Martha O' Sullivan
Co-produção: UCG / Vicente Rios / Mário Arruda
Produtor Executivo: Roger James
Câmera: Vicente Rios
Som: Nélio Rios / Albert Bailey / Godfrey Kirby / Vanderlei de Castro / Clive Pendry / Stephen Bray
Edição: Terry Twigg / Chris Christophe
Produtor Associado: Morrow Cater
Adaptação: Verbo Filmes
Fotografia Adicional: Chris Cox / Jimmy Dibling / John Gordon / Pasco Mcfarlane
Mixagem e Dublagem: Francisco Borges
Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



O SONHO DO CHICO (25 min., 2003)

Sinopse: mostra como Marina Silva, antiga companheira política de Chico Mendes, no Acre, pretende como ministra do Meio Ambiente, levar adiante os ideais do líder seringueiro, atuando em defesa da Amazônia.

Ficha Técnica

Direção: Adrian Cowell
Produção: Vicente Rios
Co-produção: PUC GO / Mário Arruda
Produtor Executivo: Roger James
Câmera: Vicente Rios
Som: Vanderlei de Castro / Nélio Rios
Edição: Terry Twigg / Chris Christophe / Andrew Mason
Produtor Associado: Morrow Cater
Adaptação: Verbo Filmes
Fotografia Adicional: John Gordon / Greg Kelly
Mixagem e Dublagem: Francisco Borges
Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás



BATIDA NA FLORESTA (59 min., 2005)

Sinopse: a luta de Walmir de Jesus, o gerente do IBAMA em Ji-Paraná, para conter o desmatamento desenfreado da Amazônia no estado de Rondônia. O filme mostra Walmir combatendo a extração e a venda ilegal de madeira, corrupção na política e no funcionalismo público local, desemprego e invasões em áreas de Parques Nacionais e de índios isolados.

Ficha Técnica



Narrador: Ian Curtis
Câmera / Produtor Associado: Vicente Rios
Mixagem e Dublagem: Nigel Read
Colourist: Brian Metherell
Edição Online: Rod Hutson
Metragens Adicionais: Alexis Bastos
Co-Produção Brasileira: UCG / IGPA / Mário Arruda
Editor de Fotografia: Mark Collins
Produção e Direção: Adrian Cowell / Nomad Films para BBC
Editor: Karen O' Connor
Distribuição no Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás

 [topo](#)

Realização:



Casa de
Oswaldo Cruz

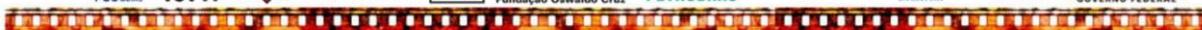


Ministério da Saúde
FIOCRUZ
Fundação Oswaldo Cruz

Patrocínio:



Ministério
da Cultura



ANEXO B – TRANSCRIÇÃO DA PALESTRA DE FERNANDO MEIRELLES

Fernando Meirelles (FM) no VIII Congresso Brasileiro de Unidades de Conservação (CBUC). Curitiba/PR. Setembro de 2015. Imagens: Marcello Lourenço

- [00:00:03] FM Eu não sou tão estranho assim.
- [00:00:04] FM Eu tenho uma...
- [00:00:05] FM Faz um tempo que eu gosto de árvores.
- [00:00:08] FM Comecei a plantar para recuperar áreas de matas ciliares, topos os morros e fazendas que eu tenho.
- [00:00:15] FM Acabei me envolvendo em causas ambientais, como a luta contra a aprovação desse código florestal que existe.
- [00:00:23] FM Fico me envolvendo um pouco e atualmente o meu maior pesadelo é a questão ambiental, que eu acho que é o assunto principal, é o maior desafio que a humanidade tem pela frente, principalmente o aquecimento global.
- [00:00:36] FM Eu enduro com esse assunto.
- [00:00:38] FM Estou desenvolvendo projetos sobre isso, com a TV e tal.
- [00:00:42] FM Então, cada vez mais, eu estou deixando de ser um cineasta, acho que estou virando um ambientalista por puro desespero.
- [00:00:51] FM E o que eu vejo é sempre, sempre...
- [00:00:53] FM A questão é que eu sinto que nós estamos caminhando por um buraco, principalmente pós aquecimento global, que todo mundo sabe disso, e a sociedade está dormindo, parece que está adormecida.
- [00:01:03] FM E como despertar a sociedade?
- [00:01:05] FM Eu já tentei, de algumas maneiras, já participei de campanhas, mas parece que você não mobiliza. Você acaba falando com aquelas mesmas pessoas, que é esse grupo que está aqui, pessoas que já têm interesse nisso.
- [00:01:18] FM É muito difícil mobilizar mais gente para o tema.
- [00:01:23] FM Então, o ano retrasado, eu produzi...

- [00:01:27] FM Por causa dessa minha aflição, eu produzi um filme chamado A Lei da Água – sou coprodutor – que era um filme sobre a importância de conservar florestas para a gente ter uma melhor produção de água, e qualidade de água, e de meio ambiente, de diversidade, e tudo isso.
- [00:01:46] FM O filme foi feito...
- [00:01:48] FM Ele está participando, ele está rodando pelo Brasil, em sessões de debates, fazendo quase 180 sessões com discussões, passou em assembleias de muitos estados e tal.
- [00:01:57] FM Mas, de novo, ele parece que fica restrito. Ele fica restrito a um pequeno grupo assim, pequenos, milhares, mas é pequeno, perto da importância do tema.
- [00:02:09] FM Então essa questão de como mobilizar continua sendo, para mim, um troço insolúvel.
- [00:02:16] FM Eu fico pensando muito nisso, como sair disso.
- [00:02:20] FM E mesmo o filme, a gente fala, mas as pessoas não vão assistir o filme.
- [00:02:24] FM Então, tinha esse problema aí.
- [00:02:30] FM Então, o que fazer né?
- [00:02:32] FM Eu ficava perguntando, por que a gente não consegue comunicar?
- [00:02:34] FM A Lei da Água, por exemplo né. Tão bem feita, os argumentos são tão consistentes.
- [00:02:39] FM E aí eu comecei a achar que é culpa de vocês, os cientistas.
- [00:02:44] FM Não, vocês não têm a linguagem para comunicar. Vocês ficam falando para você. Porque é a formação, e porque a ciência tem que ter o rigor.
- [00:02:51] FM Mas vocês ficam comunicando entre vocês e esquecem que as pessoas que estão fora não estão interessadas no que vocês têm.
- [00:03:00] FM O sapo que você estuda, para você é a sua vida. O cara não

está nem aí pro seu sapo.

[00:03:07] FM Então, é verdade, gente. Vocês precisam aprender a comunicar com o mundo externo.

[00:03:14] FM Alguns cientistas conseguem fazer isso. Sei lá, o Dráuzio Varella, por exemplo, que é um grande cientista, ele sabe, ele tem conseguido mandar. Vai falar sobre síndrome de Down, sobre tabagismo, o que for, ele consegue comunicar.

[00:03:29] FM Porque eu acho que ele achou o truque assim, de como fazer isso.

[00:03:34] FM Só para contar um casinho, quando eu estava fazendo a Lei da Água, não precisava, tinha um recado muito claro, a gente precisava dizer assim, “se você cortar a floresta amazônica, acaba a água no Sul, no Sudeste. A gente vai ter seca aqui”.

[00:03:46] FM É simples.

[00:03:48] FM Precisavam que alguns cientistas falassem isso.

[00:03:50] FM Porque, de uma forma clara. Só que, ao invés de um cientista falar, “olha gente, se você cortar lá, acaba a água aqui, o túnel nobre, de certa forma, chegou ali”.

[00:04:00] FM Mas eu não iria falar assim, o máximo chegava assim, “há indícios de que, provavelmente, a evaporação do Amazonas seja um dos elementos que possa estar contribuindo...”. Para, não fala, não, chega.

[00:04:15] FM Então era desesperador. Cientista é um bicho muito louco.

[00:04:21] FM [aplausos] Para cara, para...

[00:04:30] FM Eu não tenho absolutamente nada contra a racionalidade e adoro que vocês sejam pessoas racionais assim.

[00:04:36] FM Mas é muito importante você, quando falar com a pessoa... O que transforma a pessoa é o recado emocional.

[00:04:41] FM Você tem que pegar a pessoa, fazer a pessoa sentir no corpo, no coração, em tudo.

[00:04:47] FM Não adianta só estatísticas, números, planilhas.

- [00:04:51] FM Se você ficar só nisso aí, você vai estar contando, falando com a sua tribo.
- [00:04:56] FM Então, eu acho que o grande truque, como é que a gente chega lá?
- [00:05:00] FM Fiquei pensando, porque eu estou convencido de que a única maneira de se comunicar é contando história.
- [00:05:06] FM É o único jeito.
- [00:05:07] FM Pensem aqui, na palestra da Sílvia. Ela mostrou como funciona o PAP, o Golden Gate e tal, mas se perguntar para vocês, o que vocês lembram dela, do que a Sílvia falou?
- [00:05:16] FM A história do Eddie.
- [00:05:17] FM Porque ela contou uma história.
- [00:05:18] FM E não é à toa que ela abriu a palestra dela contando uma história, porque é o que fica, é o que transforma.
- [00:05:24] FM Então, eu acho que, basicamente, é esse o recado.
- [00:05:30] FM Se a gente pensar, a nossa cabeça, ela foi feita, ela é formada, ela é montada a partir de histórias né.
- [00:05:37] FM A gente conta histórias para as crianças, é assim que eles organizam o pensamento do que é bom e o que é mau né, eles conseguem entender sentimentos, eles conseguem enxergar valores né.
- [00:05:50] FM As religiões né, todas as religiões passam os preceitos morais a partir de histórias né.
- [00:05:56] FM A Bíblia não tem estatísticas, né?
- [00:05:58] FM A Bíblia é só um...
- [00:06:00] FM Não, é verdade. É verdade.
- [00:06:04] FM Não tem gráficos, não tem...
- [00:06:06] FM Eles contam histórias, é uma longa história.

- [00:06:09] FM O Velho Testamento, o Novo Testamento, é a mesma história, contada de quatro vezes, de quatro jeitos diferentes.
- [00:06:14] FM O Zen Budismo, também não tem a teoria do Zen Budismo.
- [00:06:19] FM Tem histórias de mestres com seus discípulos, né?
- [00:06:22] FM Os evangélicos, que são muito bons em comunicação, que estão ganhando o Brasil, o que eles fazem?
- [00:06:28] FM Não sei quem já foi em um culto...
- [00:06:32] FM É história.
- [00:06:33] FM Eles põem o cara lá no palco e contam a mesma história todos os dias.
- [00:06:37] FM “Este cara estava perdido, estava sofrendo...”, mas é essa história.
- [00:06:42] FM “Ele sofria muito, daí ele lutou, encontrou Jesus e conseguiu a redenção”.
- [00:06:47] FM Uma história que tem um começo trágico, um meio, uma batalha, e um fim, que é a redenção, encontrou Jesus.
- [00:06:54] FM E com essa história que eles repetem, eles convencem.
- [00:06:57] FM As igrejas estão cheias né?
- [00:07:00] FM Enfim.
- [00:07:02] FM Aí você pergunta, mas como fazer uma história?
- [00:07:04] FM O que é uma história?
- [00:07:06] FM Existe uma forma? De contar história?
- [00:07:09] FM Existe.
- [00:07:10] FM Essa é a beleza da coisa.

- [00:07:12] FM Existe uma forma que é muito antiga.
- [00:07:15] FM O Aristóteles, na poética dele, fez uma síntese do que é a história.
- [00:07:20] FM E essa síntese, essa organização do que é uma história que funciona para a mente humana, até hoje é usada.
- [00:07:27] FM O cinema americano, que são os caras mais craques da história, eles usam exatamente o que o Aristóteles falou que era história.
- [00:07:36] FM É incrível.
- [00:07:37] FM E eu vou contar a fórmula do Aristóteles, para quem não conhece.
- [00:07:40] FM É tão óbvia.
- [00:07:42] FM Então assim, uma história é sempre sobre um personagem.
- [00:07:45] FM Você está contando a história de um personagem.
- [00:07:48] FM Esse personagem precisa ser identificado pelo espectador.
- [00:07:51] FM É isso.
- [00:07:52] FM E ela tem sempre três partes.
- [00:07:53] FM Ela é contada em três atos.
- [00:07:56] FM Todo cinema americano... Todo não, 95% do cinema americano, ou de livros e tal, é uma história contada em três atos.
- [00:08:03] FM Começo, meio e fim.
- [00:08:04] FM E o Aristóteles inventou três palavras para isso.
- [00:08:08] FM Você faz sua historinha em três atos.
- [00:08:10] FM O primeiro é sobre a pena.
- [00:08:12] FM Sentir pena.

[00:08:13] FM O segundo é medo.

[00:08:15] FM E o terceiro é catarse.

[00:08:17] FM Qualquer filme.

[00:08:18] FM Qualquer não, mas...

[00:08:20] FM 90% dos filmes que você assistir, é assim que funciona.

[00:08:25] FM Então, para ser rápido aqui, vou fazer tudo muito sintético, porque isso não é um curso de roteiro.

[00:08:32] FM Mas, basicamente, para contar uma história, você tem o primeiro ato, que é a pena.

[00:08:37] FM Nesse primeiro ato, o que você tem que fazer?

[00:08:39] FM Você tem que, primeiro, criar uma identificação do seu...

[00:08:44] FM Você tem um personagem central.

[00:08:45] FM Você precisa de um personagem.

[00:08:46] FM O seu herói.

[00:08:47] FM Você tem que fazer esse herói se identificar...

[00:08:50] FM O espectador se identificar com esse herói.

[00:08:52] FM Isso é fundamental.

[00:08:53] FM Porque ninguém está nem aí com ninguém.

[00:08:55] FM Todas as histórias que a gente ouve ou lê, é sobre nós mesmos.

[00:08:59] FM Nós estamos interessados em nós mesmos.

[00:09:01] FM Então, você tem que fazer...

[00:09:02] FM Você se projetar naquele cara, para você poder estar interessado na história.

[00:09:07] FM Se eu não conseguir essa identificação, ferrou.

[00:09:10] FM A história não me interessa.

[00:09:12] FM É que nem na história do sapinho.

[00:09:14] FM Se esse sapinho não tiver nada a ver comigo, não me interessa.

[00:09:18] FM Enfim.

[00:09:19] FM Uma vez identificado, você apresenta o problema.

[00:09:22] FM Seja lá qual é o problema.

[00:09:24] FM O cara que quer...

[00:09:25] FM O cara que quer conquistar uma ex-namorada.

[00:09:28] FM Reconquistar uma ex-namorada.

[00:09:30] FM Ou...

[00:09:31] FM O cara que...

[00:09:32] FM Está aqui o Pedro Leveley.

[00:09:34] FM O cara que quer proteger a ararinha-azul.

[00:09:36] FM Esse é o drama do cara.

[00:09:37] FM Então, você gosta do cara.

[00:09:39] FM E você tem a missão dele, que é proteger ele.

[00:09:42] FM Então, você sente pena do Pedro Leveley.

[00:09:45] FM Ou do cara que não tem a namorada.

[00:09:48] FM Você vai criando a sensação de ficar com pena daquele cara.

[00:09:51] FM E aí...

[00:09:52] FM O cinema americano tem até o tempo.

[00:09:54] FM Assim, nos primeiros dez minutos você apresenta.

[00:09:56] FM Aos vinte e sete minutos, você tem que ter a primeira virada.

[00:10:00] FM Que... Está tudo indo meio mal.

[00:10:01] FM O Pedro Leveley.

[00:10:02] FM E uma hora ele se ferra mesmo.

[00:10:06] FM É isso.

[00:10:07] FM E aí você começa a segunda parte.

[00:10:09] FM A segunda parte da história.

[00:10:10] FM Que é a parte grande.

[00:10:11] FM Que é a parte do medo.

[00:10:14] FM Você faz...

[00:10:15] FM O cara que quer a namorada.

[00:10:16] FM O Pedro se ferrar de todas as maneiras possíveis.

[00:10:18] FM Ele não consegue ver ela...

[00:10:19] FM Ele não consegue comunicação...

[00:10:21] FM A namorada arrumou um vizinho...

[00:10:23] FM Que é um coxinha...

[00:10:24] FM Que é mais rico, mais inteligente, mais bonito.

[00:10:27] FM E propôs casamento.

[00:10:28] FM Só vai piorando.

[00:10:32] FM Gente, assim...

[00:10:33] FM Todos os filmes são assim.

[00:10:35] FM Então você tem o seu herói.

[00:10:37] FM Ele vai lutando, ele vai se ferrando.

[00:10:38] FM E vai aprendendo coisas.

[00:10:40] FM Até que chega...

[00:10:41] FM O que se chama o segundo momento de virada.

[00:10:43] FM Todo filme tem isso.

[00:10:44] FM O segundo *plot point* que chama.

[00:10:47] FM Que... O cara se ferra pra valer.

[00:10:51] FM Sei lá.

[00:10:52] FM O vizinho coxinha pediu a menina em casamento.

[00:10:55] FM Ela topou e está indo para o aeroporto.

[00:10:57] FM Essa é... Essa é... né?

[00:10:59] FM Ou o congresso aprovou a mineração.

[00:11:03] FM Na Caatinga...

[00:11:04] FM Que agora vai acabar a ararinha de uma vez.

[00:11:06] FM Vai ser a...

[00:11:08] FM E aí vem o terceiro.

[00:11:10] FM Esse herói.

[00:11:12] FM Nessa trajetória dele ele aprendeu algumas coisas.

[00:11:15] FM Ele conseguiu algumas armas.

[00:11:17] FM Ele consegue fazer uma luta que é sobre-humana.

[00:11:20] FM É maior do que ele era antes.

[00:11:22] FM E aí consegue suplantar o problema.

[00:11:25] FM E vence.

[00:11:26] FM E salva a ararinha-azul.

[00:11:28] FM E corre pro aeroporto.

[00:11:30] FM E salva...

[00:11:30] FM E fala pra mulher que ama ela.

[00:11:32] FM Vinha na porta de embarque.

[00:11:34] FM E essa é a catarse.

[00:11:36] FM E a gente...

[00:11:37] FM A gente vai ao cinema pela catarse.

[00:11:40] FM Essa...

[00:11:41] FM É, não.

[00:11:42] FM Essa sensação é muito prazerosa.

[00:11:45] FM A gente adora sofrer.

[00:11:47] FM Com as perseguições, com...

[00:11:49] FM Não é? A gente...

[00:11:50] FM A gente adora essa tensão.

[00:11:52] FM Porque a gente sabe que no fim você tem essa...

[00:11:55] FM E essa catarse ela libera isso...

[00:11:57]	FM	Isso é...
[00:11:58]	FM	Um dado...
[00:11:59]	FM	Ela te pega...
[00:12:01]	FM	Quando você tá sobre efeito desses neurotransmissores...
[00:12:04]	FM	Você tem...
[00:12:05]	FM	Tem menos fome.
[00:12:06]	FM	Você... Seu corpo inteiro fica alterado.
[00:12:08]	FM	Pensa num cara apaixonado.
[00:12:11]	FM	Desesperado de...
[00:12:12]	FM	Prazer comendo chocolate.
[00:12:15]	FM	Ou mesmo sexo, né?
[00:12:17]	FM	O cara tá num estado...
[00:12:19]	FM	Então se você tá...
[00:12:21]	FM	Se você...
[00:12:22]	FM	Eu posso falar da...
[00:12:23]	FM	Desculpa, Pedro, mas de novo.
[00:12:24]	FM	Eu posso falar da ararinha-azul?
[00:12:25]	FM	Falando quantos machos tem, quantas fêmeas...
[00:12:27]	FM	Se estão vindo de Dubai...
[00:12:29]	FM	As últimas espécies e tal...
[00:12:30]	FM	Eu posso contar pra ele.
[00:12:32]	FM	Mas se eu contar isso numa catarse...

[00:12:35] FM Chega no momento final, a ararinha é salva e tal.

[00:12:37] FM E a pessoa toma esse banho de neurotransmissor.

[00:12:40] FM É o corpo inteiro...

[00:12:41] FM Do cara que tá ouvindo...

[00:12:42] FM Que vai sentir... Que vai...

[00:12:44] FM Ter o prazer de que a ararinha foi salva.

[00:12:47] FM E isso é experiência emocional, né?

[00:12:49] FM Uma coisa é racional.

[00:12:50] FM Você fica só lá no núcleo.

[00:12:51] FM A outra é você dar um banho de...

[00:12:53] FM De neurotransmissores.

[00:12:55] FM Cara, ele recebe essa mensagem com uma...

[00:12:57] FM Com emoção, com...

[00:12:59] FM Essa mensagem...

[00:13:01] FM Que é o Pedro que ajuda a transformar.

[00:13:04] FM Porque...

[00:13:05] FM Ele tá mais envolvido, ele tá...

[00:13:07] FM Envolvido com os personagens... E...

[00:13:10] FM Tem um caso, que eu acho que...

[00:13:13] FM Histórias transformadas...

[00:13:16] FM Estão transformando a sociedade muito bem...

[00:13:19]	FM	São as histórias sobre...
[00:13:20]	FM	Casamentos de...
[00:13:22]	FM	Pessoas do mesmo sexo, né?
[00:13:24]	FM	Ou de casais homoafetivos.
[00:13:26]	FM	Eu vi uma pesquisa também recentemente...
[00:13:28]	FM	Dos Estados Unidos...
[00:13:29]	FM	Infelizmente, não vi no Brasil...
[00:13:31]	FM	Que...
[00:13:32]	FM	15 anos atrás...
[00:13:33]	FM	Apenas 15 anos atrás...
[00:13:34]	FM	15% da sociedade americana aceitava...
[00:13:37]	FM	Casais do mesmo sexo com filhos.
[00:13:39]	FM	Famílias, né?
[00:13:40]	FM	Duas mulheres que adotam um filho...
[00:13:41]	FM	Dois homens que...
[00:13:43]	FM	Hoje são 55 a 60% de...
[00:13:46]	FM	Da população em geral...
[00:13:48]	FM	Que aceita esse tipo de casamento.
[00:13:49]	FM	No Brasil deve ser coisa parecida.
[00:13:53]	FM	E eu acho que...
[00:13:53]	FM	Essa mudança não é porque...
[00:13:55]	FM	Movimento gay...

[00:13:56] FM Foi lá com placa...

[00:13:57] FM E fizeram parada gay...

[00:13:59] FM E fizeram denúncias.

[00:14:01] FM Eu acho que é por causa das histórias.

[00:14:02] FM Aqui no Brasil, por exemplo a Globo tem insistido...

[00:14:05] FM Todo ano tem uma ou duas novelas...

[00:14:07] FM Onde tem casais...

[00:14:08] FM Casais que querem adotar, tal...

[00:14:10] FM Isso vai entrando...

[00:14:11] FM Você se identifica com aqueles personagens.

[00:14:13] FM Fala "pô, ele parece comigo".

[00:14:14] FM E de alguma maneira, sem você perceber, você começa a aceitar aquilo.

[00:14:18] FM E está transformando a sociedade nesse aspecto aí, por exemplo...

[00:14:21] FM Não que me ocorreu...

[00:14:22] FM Que eu li...

[00:14:23] FM Essa pesquisa americana no jornal essa semana passada...

[00:14:29] FM Então... Enfim.

[00:14:30] FM O meu recado era basicamente esse.

[00:14:33] FM Eu, por acreditar nisso...

[00:14:35] FM Estava muito preocupado com o acontecimento global.

[00:14:38] FM Tinha pensado em fazer documentários a respeito.

[00:14:41] FM O que que eu vou fazer no documentário?

[00:14:43] FM Vou fazer uma série agora...

[00:14:44] FM Minha atividade...

[00:14:46] FM Principal no cinema...

[00:14:48] FM É uma série sobre aquecimento global pela BBC...

[00:14:52] FM BBC Internacional...

[00:14:53] FM Então pode ser distribuída pelo mundo...

[00:14:56] FM E começou assim.

[00:14:57] FM Como eu posso...

[00:14:58] FM Como que eu consigo mobilizar, assim...

[00:14:59] FM Não só o Brasil, mas o mundo.

[00:15:01] FM Essa questão é importante...

[00:15:02] FM Então, vamos fazer uma série de TV...

[00:15:03] FM Uma série parruda...

[00:15:06] FM Uma série cara, filmada no Ártico, na Amazônia, no Marrocos...

[00:15:10] FM Onde vai ser a próxima COP de Paris...

[00:15:14] FM Na Inglaterra... Enfim.

[00:15:15] FM Estamos fazendo isso para começar a rodar no final do ano que vem.

[00:15:18] FM Eu realmente acredito que...

[00:15:21] FM Talvez essas histórias que eu vou contar ali, consigam...

[00:15:24]	FM	Mobilizar um pouco...
[00:15:26]	FM	Um pouco das pessoas.
[00:15:28]	FM	Então, só para fechar aqui...
[00:15:29]	FM	Me deram 20 minutos.
[00:15:30]	FM	Está acabando já...
[00:15:32]	FM	Eu acho que vocês...
[00:15:33]	FM	A hora que vocês forem...
[00:15:34]	FM	Falar dos projetos, projetos científicos...
[00:15:37]	FM	Sempre que puder incluir...
[00:15:40]	FM	Incluir personagens...
[00:15:41] muito mais.	FM	Sempre que você fizer isso, você vai estar comunicando
[00:15:44]	FM	Eu tenho certeza.
[00:15:46]	FM	E...
[00:15:47]	FM	Mas para...
[00:15:48]	FM	Para...
[00:15:48]	FM	Contar as histórias...
[00:15:50] comunicação...	FM	Essa é a diferença da comunicação científica para a
[00:15:54]	FM	Emocional.
[00:15:55]	FM	É que na...
[00:15:58] responder.	FM	Na comunicação científica você está preocupado em

[00:16:02] FM Numa história você tem que estar preocupado em perguntar.

[00:16:05] FM Ela tem que levantar a questão.

[00:16:07] FM Não interessa...

[00:16:08] FM A resposta.

[00:16:10] FM Na comunicação científica você quer resolver o problema.

[00:16:14] FM Quando você conta uma história, o que interessa é o percurso.

[00:16:17] FM É você procurar a solução.

[00:16:19] FM Mais do que a resposta.

[00:16:20] FM É isso que faz as pessoas irem atrás.

[00:16:23] FM E...

[00:16:24] FM Você...

[00:16:25] FM Cientista, você tem que ensinar...

[00:16:28] FM E...

[00:16:28] FM Quando você conta uma história...

[00:16:30] FM Não...

[00:16:30] FM Você não pode ensinar...

[00:16:31] FM Se eu ficar dando...

[00:16:33] FM Fizer um diálogo onde eu estou ensinando o espectador, ferrou.

[00:16:36] FM Tem que explorar o tempo.

[00:16:38] FM Você não pode ensinar.

[00:16:39] FM Não pode ser óbvio.

[00:16:40] FM Você tem que...

[00:16:41] FM Fazer o cara vir atrás de você e nunca entregar...

[00:16:43] FM De bandeja, né...

[00:16:46] FM Enfim.

[00:16:48] FM Acho que a dica final é essa.

[00:16:52] FM Tente incluir a história na comunicação de vocês quando for uma comunicação pro público.

[00:16:56] FM Eu acho que...

[00:16:57] FM Isso vai fazer toda a diferença.

[00:16:59] FM Ache quem é o personagem...

[00:17:00] FM Que vocês querem...

[00:17:02] FM Que poderia representar aquela história.

[00:17:05] FM Sei lá... Você precisa falar de uma...

[00:17:07] FM Se eu ver uma manchete assim...

[00:17:11] FM "Mineradora... Ocupa uma área de proteção..."

[00:17:13] FM "Para extrair..."

[00:17:15] FM "Minério de ferro".

[00:17:17] FM Isso aí não...

[00:17:19] FM Não vai dar jornal, não vai dar nada.

[00:17:21] FM Agora...

[00:17:22] FM Você quer chamar atenção.

[00:17:23] FM Você quer...

[00:17:24] FM Proteger essa área.

[00:17:24] FM Se puser...

[00:17:26] FM “Dois meninos de 13 anos roubaram quatro tratores...”

[00:17:30] FM “Para impedir...”

[00:17:31] FM Isso vira manchete.

[00:17:32] FM A história vira manchete.

[00:17:34] FM Não...

[00:17:35] FM Isso, isso...

[00:17:35] FM Na verdade é um truque óbvio.

[00:17:36] FM O Greenpeace...

[00:17:37] FM É o Greenpeace...

[00:17:38] FM E chegou onde chegou...

[00:17:39] FM Eles perceberam que...

[00:17:41] FM Não adiantava ficar dando murro em ponta de faca...

[00:17:43] FM Era contar a história.

[00:17:44] FM Então...

[00:17:45] FM “Dois barquinhos pararam o petroleiro.”

[00:17:47] FM Isso é história. Isso interessa, né.

[00:17:49] FM E assim por diante.

[00:17:50] FM Já falei bastante.

[00:17:51] FM Muito obrigado.