

GÊNERO E DIALOGISMO: UM OLHAR SOBRE O DOCUMENTÁRIO AMBIENTAL A PARTIR DE MIKHAIL BAKHTIN E BILL NICHOLS

Priscilla Medeiros; Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes*

Resumo: Este artigo apresenta um trabalho teórico que pretende analisar o documentário enquanto gênero discursivo, a fim de entender como é construído o discurso nos documentários de temática ambiental. Para tanto, trabalhamos com o pensamento sócio-interacionista de Mikhail Bakhtin, abordando conceitos como dialogismo, gêneros discursivos e polifonia e com os estudos de Bill Nichols acerca do filme documentário.

Palavras-chave: Documentário, meio ambiente, dialogismo, gêneros do discurso, Bakhtin.

Resumen: Este artículo presenta un trabajo teórico que pretende analizar el documental como género discursivo, a fin de entender cómo se construye el discurso de en los documentales de temática ambiental. Para ello, trabajamos con el pensamiento socio-interaccionista de Mijail Bajtin, abordando conceptos como dialogismo, polifonía, géneros discursivos y polifonía, con los estudios de Bill Nichols sobre el cine documental.

Palabras clave: Documental, medio ambiente, dialogismo, géneros discursivos, Bakhtin.

Abstract: This paper presents a theoretical work that analyzes the documentary as a discursive genre in order to understand how the discourse of environmental documentaries is constructed. To this end, we associate the socio-interactionist thought of Mikhail Bakhtin, addressing concepts such as dialogism, polyphony and discourse genres with the studies of Bill Nichols on documentary film.

Keywords: Documentaries, environment, dialogism, discursive genres, Bakhtin.

Résumé: Cet article présente un travail théorique qui analyse le documentaire comme un genre discursif dans le but de comprendre comment est construit le discours

* Priscilla Medeiros, Doutoranda. Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Comunicação Social da UFPE, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 50670-901, Recife, Brasil. E-mail: prismuniz@gmail.com

Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes, Doutora. Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Departamento de Comunicação Social da UFPE, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 50670-901, Recife, Brasil. E-mail: isaltina@gmail.com

Submissão do artigo: 11 de maio de 2014. Notificação de aceitação: 20 de agosto de 2014..

des documentaires traitant des questions environnementales. À cette fin, nous nous appuyerons sur la pensée socio-interactionniste de Mikhaïl Bakhtin, à l'aide de concepts tels que dialogisme, polyphonie et genres discursif, et également sur les études de Bill Nichols concernant le film documentaire.

Mots-clés: Documentaires, environnement, dialogisme, genres discursif, Bakhtin.

Introdução

Pensar o documentário ambiental a partir de uma teoria das interações sociais é o cerne deste trabalho. Tais interações serão exploradas, aqui, tanto na constituição do gênero documentário enquanto tal quanto na construção discursiva do subgênero dos documentários ambientais, sendo que tais construções discursivas são talhadas dentro dos contornos do gênero, o que demonstra a inter-relação entre os eixos. O artigo terá como referência o pensamento de Mikhail Bakhtin sobre os gêneros discursivos e os processos interativos e conceitos de Bill Nichols acerca do documentário, que nesse trabalho é considerado um gênero que se desenvolve em diferentes modos, como será mostrado mais adiante.

Na primeira parte do trabalho, será discutido o status do gênero documentário, com o objetivo de se buscarem pistas para responder o que faz de um filme um documentário e como tal status pode ser pensado dentro de um gênero que vêm se mostrando tão heterogêneo em seus diferentes modos.

A segunda parte começa por pensar a definição do documentário ambiental a partir do termo “ambiental”, para depois discutir a dimensão política e retórica de tais filmes. Também será discutido como fenômenos como intertextualidade, interdiscursividade e polemica são usados na construção do discurso ambiental dos documentários.

Trata-se de um artigo teórico, que não trabalha com um corpus de análise específico. No entanto, ao longo do texto, alguns documentários

ambientais e mesmo os seus textos serão usados como forma de ilustrar os conceitos discutidos.

Documentário enquanto gênero discursivo

Na obra do teórico russo Mikhail Bakhtin, a linguagem é compreendida enquanto resultado das interações sociais. O autor explica que todo enunciado é resultado de uma memória discursiva, ou seja, o ato da enunciação pressupõe a articulação, por parte do enunciador, de outros enunciados, proferidos em outras épocas e outros contextos por outros sujeitos. Segundo Bakhtin, cada ato de enunciação é constituído de assimilações e reestruturações de diversos enunciados anteriores, ou seja, cada discurso é composto a partir de vários outros discursos, o que significa que nenhum enunciador pode reclamar o status de um Adão mítico, que está a pronunciar um discurso primeiro e totalmente original sobre o mundo (Machado, 2008). Os enunciados surgem em diferentes esferas de utilização da língua nas atividades humanas, e cada uma dessas esferas produz formas relativamente estáveis de enunciados, que são os gêneros do discurso (Bakhtin, 1997).

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolveu fica mais complexa (Bakhtin, 1997: 279).

Bakhtin divide os gêneros discursivos entre primários e secundários, deixando claro que os gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários em sua composição. Os gêneros primários, mais

simples, têm uma relação imediata com a realidade existente, aparecendo na comunicação verbal espontânea do cotidiano (conversas, cartas, etc.). Por sua vez, os gêneros secundários aparecem em circunstâncias comunicacionais mais complexas, contemplando uma comunicação cultural (nos romances, teatro, comunicação científica, etc.) (Bakhtin, 1997).

Bakhtin explica que os gêneros surgem a partir de novas necessidades comunicativas do homem, por isso, eles estão intrinsecamente ligados a um contexto sócio-histórico e cultural. Dessa forma, o gênero “está inserido na cultura, em relação a qual se manifesta como ‘memória criativa’ onde estão depositadas não só as grandes conquistas das civilizações, como também as descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço”. (Machado, 2008: 159). Em *Estética da criação verbal*, o autor menciona especificamente os gêneros escritos e falados, no entanto, sua teoria pode ser facilmente aplicada aos gêneros audiovisuais. Pensando especificamente no nosso objeto, o filme documentário é um gênero secundário que, composicionalmente, pega emprestado diálogos da esfera do cotidiano, transmutando-os em parte de um produto verbal mais complexo.

O surgimento do documentário enquanto gênero ocorre a partir de uma conjunção entre o arcabouço tecnológico que possibilitou a atividade cinematográfica e um contexto histórico específico. Bill Nichols (2001), explica que a origem do filme documentário não tem a ver com uma intenção de algum diretor de “inventar” o documentário enquanto tal, mas antes disso, o interesse dos precursores era de cunho experimental. Eles queriam explorar os limites do cinema e descobrir novas possibilidades. A associação dos filmes resultantes desse processo a uma tradição de filmes documentários foi obviamente um processo posterior, que ocorre porque “a cultura é uma unidade aberta, não um sistema fechado em suas

possibilidades” (Machado, 2008). Realizados no final do século 19, os filmes de Louis Lumière, que fazem parte dos primórdios do cinema, são comumente citados como os primeiros passos do documentário, uma vez que são compreendidos como registros da vida cotidiana (trabalhadores deixando a fábrica, ou a chegada do trem, por exemplo). “A extraordinária fidelidade da imagem fotográfica àquilo que ela registra concede a tal imagem a aparência de um documento. Ela oferece uma evidência visível daquilo que a câmera viu” (Nichols, 2001: 83).¹

Em 1922, o filme *Nanook, o Esquimó* (Nanook of the North) do Norte, de Robert Flaherty, fez com que seu realizador fosse posteriormente conhecido como “pai do documentário”. Foi esse filme que começou a moldar o formato que hoje denominamos documentário (que, apesar de alguns elementos em comum, tornou-se um gênero bastante heterogêneo, como veremos adiante). Para realizar o filme, Flaherty passou um ano acompanhando a vida do inuit Nanook e de sua família no Círculo Ártico.

O reconhecimento do documentário enquanto um gênero distinto da ficção no cinema só ocorreu no final dos anos 20 e início dos 30. Quem cunhou o termo foi o diretor escocês John Grierson, em 1926. Em paralelo ao trabalho do escocês, o diretor russo Dziga Vertov já realizava o seu “cinema-verdade” na União Soviética, mas foi somente com a escola britânica de Grierson que o documentário passou a existir com esse nome e ganhou uma base institucional (Nichols, 2001). No Brasil, nas duas primeiras décadas do século XX, os primeiros documentários e cine-jornais foram financiados pelo estado e pela elite econômica (Rodrigues, 2010). Até o fim da segunda guerra, o caráter institucional prevaleceu no documentário brasileiro. Foi só na década de 60 que surgiu um cinema documental com uma maior identidade nacional, com destaque para

1) “The remarkable fidelity of the photographic image to what it records gives such an image the appearance of a document. It offers visible evidence of what the camera saw”.

filmes como *Cinco vezes favela* (1962), filme de cinco episódios dirigidos por Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade e *Cabra marcado para morrer* (1964), de Eduardo Coutinho.

Com o passar do tempo, o gênero se desenvolveu e foi ganhando novos e heterogêneos contornos à medida que os diretores experimentavam novos formatos. Além de movimentos e períodos com caracterizações específicas, Nichols entende que os cineastas foram, ao longo do tempo, desenvolvendo diferentes modos de representação no filme documentário.

Os modos funcionam como subgêneros, e são definidos a partir da forma que o documentário é organizado, de como os elementos são usados para passar a mensagem. O autor elenca seis modos: o *modo poético* (ênfata o estético antes do retórico. Trabalha com associações visuais, qualidades rítmicas, passagens descritivas e organização formal); o *modo expositivo* (ênfata o comentário verbal e uma lógica argumentativa); o *modo observacional* (ênfata o envolvimento direto com a vida cotidiana dos sujeitos como se observados por uma câmera não intrusiva); o *modo participativo* (ênfata a interação entre o cineasta e o assunto); o *modo reflexivo* (chama atenção para os pressupostos e convenções que governam o ato de produção de um documentário, há aqui um foco no próprio processo de representação) e o *modo performativo* (ênfata o aspecto subjetivo do envolvimento entre o cineasta e o objeto)². Os modos podem não aparecer de forma pura, ou seja, um filme pode misturar elementos de diferentes modos, mas normalmente há a predominância de algum deles. Os documentários ambientais, em sua maioria, se organizam sob a lógica do modo expositivo, mas há casos interessantes que fogem dessa tendência (por exemplo, filmes como os da *Trilogia Qatsi*, de Godfrey

2) Aqui, a descrição dos modos aparece de forma bastante resumida. Para uma melhor compreensão, ver *Introduction to Documentary* (2001), de Bill Nichols.

Reggio ou *Baraka* e *Samsara*, de Ron Fricke, que são documentários de temática ambiental do modo poético).

Tal heterogeneidade faz com que seja difícil responder o que caracteriza o documentário enquanto gênero, uma vez que não podemos reclamar para o documentário o status de reproduzidor da realidade (o que o distanciaria da ficção, que antes de realidade seria imaginação, tornando a equação bastante simples. Mas não é dessa forma que o documentário deve ser encarado). É fato que o documentário aborda o mundo em que vivemos antes de um mundo imaginado pelo diretor, no entanto, ele não é a réplica ou cópia de algo que já existe, mas sim uma representação do mundo que nós já ocupamos, e tal representação é construída a partir de um ponto de vista entre vários outros possíveis (Nichols, 2001). Nichols (2001) defende que todo filme é um documentário, distinguindo os documentários de satisfação dos desejos (ficção) dos documentários de representação social (não ficção). Isso porque mesmo os filmes de ficção evidenciam a cultura que os produziu, tornando-se assim um documento (ainda assim, devido ao uso corriqueiro, trataremos como documentário neste artigo apenas os filmes de não ficção).

Alguns elementos aparecem frequentemente em vários filmes documentários, o que poderia nos levar a crer que eles caracterizariam o gênero. Se pensarmos nos documentários de temática ambiental, por exemplo, é bastante comum a utilização do comentário em voz over direcionando e amarrando o filme, nos explicitando verbalmente quais são as questões sobre as quais devemos refletir. Mas quando nos deparamos com um documentário como *Koyaanisqatsi*, de Godfrey Reggio, a lógica muda. Nele, não há qualquer comentário. Trata-se de um filme não narrativo e não verbal que trabalha a sua temática (a ação do homem sobre o ambiente) a partir de sequências de imagens acompanhadas por temas

musicais do compositor Philip Glass.³ Trata-se de um documentário do modo poético, de acordo com a classificação de Niclols (2001).

Além disso, não existem elementos fixos que possam separar de forma absoluta documentário de ficção. Alguns documentários utilizam práticas e convenções de filmes de ficção, como roteirização, encenação e reconstituição. Da mesma forma, alguns filmes de ficção adotam elementos normalmente associados aos documentários, como a presença de atores sociais (não atores), câmeras portáteis manobradas pelos atores, improvisação, entre outros. O documentário brasileiro *Ilha das Flores* (Brasil, 1989), do cineasta Jorge Furtado, por exemplo, se utiliza de uma narrativa ficcional para abordar o seu tema, que é a desigualdade social que existe por trás de todo o processo ligado ao ato do consumo. Ao mesmo tempo, um filme de ficção como *A Bruxa de Blair* (EUA, 1999) construiu sua narrativa utilizando elementos do universo da não ficção.

Por tudo isso é que, em última instância, o que define se um filme pertence ou não ao gênero documentário são as interações sociais entre as partes envolvidas no processo de produção/recepção dos discursos. Aqui, voltamos aos processos interacionais, tão caros a Mikhail Bakhtin.

As formas de interação entre as partes ocorrem de forma distinta nos documentários em relação à ficção. “Eles são feitos com diferentes pressupostos em relação à finalidade, envolvem uma relação diferente entre o cineasta e o assunto e provocam diferentes tipos de expectativas

3) Há algumas exceções na lógica de não verbalização desse documentário. Nele, em determinados momentos, a palavra *Koyaanisqatsi* (vida fora de equilíbrio, na língua hopi) é entoada no começo e no final do filme. Além disso, três profecias hopi são cantadas por um coral no movimento “Prophecias”, e são traduzidas nos créditos finais: “Se nós tirarmos coisas preciosas da terra, convidaremos o desastre.”; “Perto do Dia da Purificação, haverá teias de aranha sendo feitas no céu.” E “Um contêiner de cinzas pode um dia ser jogado do céu, o que pode queimar a terra e ferver os oceanos.”

no público” (Nichols, 2001, p. xi)⁴. Nichols defende que a definição de documentário deve ser abordada a partir de quatro ângulos distintos: o das instituições, o dos profissionais, o dos textos e da audiência. De uma forma resumida, o fato de um filme ser produzido por uma instituição que é conhecida pela produção de documentários e ser classificado como documentário por essa mesma instituição é um dos fatores que faz dele um documentário. “Se o Discovery Channel chama um programa de documentário, então esses itens podem ser rotulados como documentários antes mesmo que qualquer trabalho por parte do público ou da crítica comece” (Nichols, 2001: 22)⁵. Por sua vez, os profissionais do ramo do documentário falam uma mesma língua, compartilham uma espécie de mandato para representar o mundo histórico ao invés de inventar mundos alternativos, participam de festivais de cinema especializados, etc. Essas coisas em comum fazem com que eles compartilhem um senso de propósito, apesar das diferenças de estilos e técnicas. Convenções textuais também ajudam a reconhecer um filme enquanto documentário. A já citada técnica do comentário em voz over, as entrevistas, as locações, a presença de atores sociais ou pessoas em suas atividades cotidianas são características comuns a vários documentários, apesar de não serem condição *sine qua non* para que um filme seja classificado dentro do gênero. A última parte nessa interação que faz com que um filme seja reconhecido como um documentário é o público. A noção de que um filme é um documentário é construída pela mente do observador tanto quanto é construída por seu contexto e estrutura.

4) “They are made with different assumptions about purpose, they involve a different quality of relationship between filmmaker and subject, and they prompt different sorts of expectations from audiences”.

5) “If the Discovery Channel calls a program a documentary, then these items come labeled as documentary before any work on the part of the viewer or critic begins”.

Eitzen (1995) contesta as formas como alguns autores trabalham a questão da distinção entre ficção e não-ficção, incluindo uma crítica à própria abordagem de Bill Nichols, que, para Eitzen, ainda insiste numa definição do documentário a partir de uma relação com o “mundo histórico”, o que criaria uma outra dificuldade de definição: o que seria esse “mundo histórico”? Para o autor, antes de o documentário se diferenciar da ficção por fazer reivindicações de verdade, o que realmente o distingue é a aplicabilidade da pergunta “ele pode estar mentindo?”. Essa pergunta só é possível a partir de um conjunto de negociações interacionais entre o público e a obra, pois são as expectativas e inferências do público com determinado texto que tornam a questão aplicável ou não.

A construção do discurso do documentário ambiental

No gênero documentário, os diferentes discursos acerca das questões ambientais encontram um terreno fértil para se desenvolverem, uma vez que tal subgênero permite a construção da subjetividade e a expressão aberta do ponto de vista. Enquadrar um filme enquanto “documentário ambiental” pode não ser uma missão tão simples quanto aparenta. As pistas para entendermos o que define o gênero documentário apareceram no tópico anterior, com base nos estudos de Mikhail Bakhtin acerca dos gêneros discursivos e da obra de Bill Nichols sobre o filme documentário. No entanto, ainda nos resta a problemática trazida pelo termo “ambiental”. O que é um documentário “ambiental” ou um filme “ambiental”, se todos os filmes, de alguma forma (ao menos através das locações), referenciam um meio ambiente, seja um espaço natural ou construído/modificado pelo homem? Seriam os documentários sobre a vida selvagem, exibidos no Discovery Channel ou no Globo

Repórter, exemplos de documentários “ambientais”? Obviamente, as perguntas acima não possuem uma resposta definitiva. Por ora, basta convencionarmos que, para o propósito deste artigo, consideraremos como “ambientais” ou “de temática ambiental” apenas os documentários que abordam aspectos relacionados aos desequilíbrios ambientais provocados pela ação do homem sobre o planeta. Dessa forma, se o documentário sobre a vida selvagem abrange questões como a perda da biodiversidade, o risco de extinção de espécies devido à ação humana ou o processo de adaptação de determinada espécie às mudanças ambientais provocadas pela sociedade desenvolvimentista, entendemos que se trata de um documentário ambiental. Caso se trate apenas de uma exposição sobre como determinada espécie vive na natureza, por exemplo, o filme já não faz parte do nosso universo de interesse.

Normalmente, os documentários pretendem ter algum tipo de impacto no mundo histórico, e para tanto precisam convencer o público de que o ponto de vista adotado por eles é o mais adequado (Nichols, 2001). Isso é bem evidente nos documentários de temática ambiental, que quase sempre se propõem a esclarecer questões acerca da crise ambiental vigente, muitas vezes com objetivo de fazer com que o público atue, de alguma forma, na mitigação da crise. Enquanto, na maioria das vezes, a ficção se contenta em suspender a nossa descrença (fazendo com que aceitemos seu mundo como plausível), o documentário requer a nossa crença em que o mundo construído por ele é verdadeiro (Nichols, 2001). Quando o indivíduo entra em contato com o produto do documentário, a fruição aciona sua compreensão responsiva ativa. Bakhtin (1997) explica que o locutor de determinado discurso já o profere esperando tal compreensão responsiva ativa. “O que ele espera, não é uma compreensão passiva que, por assim dizer, apenas duplicaria seu pensamento no espírito do outro, o que espera é uma resposta, uma concordância, uma adesão, uma objeção,

uma execução, etc.” (1997, p. 291). No caso do documentário, a resposta esperada pelo cineasta é a de que o público concorde com o seu ponto de vista, ou ao menos que ele o filme o afete de alguma forma, criando dúvidas ou reflexões, por exemplo. Trata-se de um trabalho de persuasão, e é por isso que ele normalmente se alinha a uma tradição retórica.

Como já foi mencionado, o documentário é um terreno perfeito para a exploração do ponto de vista, uma vez que, ao contrário do que acontece, por exemplo, com o jornalismo, não existe uma expectativa em torno da discutível noção de “objetividade”. Dessa forma, o gênero em questão consegue dar espaço para os mais diversos tipos de discursos ambientais. Tais discursos, como quaisquer outros, são necessariamente construídos a partir de outros, numa relação dialógica.

Em Bakhtin, dialogismo “é o modo de funcionamento real da linguagem, e, portanto, é seu princípio constitutivo”, conforme explica com clareza José Luiz Fiorin (2008: 167). A relação do homem com a realidade é sempre mediada pela linguagem, dessa forma, nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos sobre as coisas. Essa relação constitutiva entre os discursos é o dialogismo (Fiorin, 2008). Dessa forma, um enunciado como “proteja a natureza” está constitutivamente associado a infinitos enunciados anteriores a ele. Sua ocorrência só se dá porque, ao longo da história, foram pronunciados discursos que construíram uma noção de natureza, discursos que positivaram a preservação ambiental, discursos que apontaram a responsabilidade individual na proteção da natureza, entre incontáveis outros tipos de discursos que, por sua vez, também foram construídos a partir de uma gama de outros discursos anteriores. É importante ressaltar que, em Bakhtin, o diálogo não se resume à conversa face a face, mas antes abarca um conjunto amplo de formas de comunicação verbal que

podem se manifestar tanto nos gêneros primários quanto nos secundários, incluindo os gêneros audiovisuais.

Além da concepção ampla de dialogismo apresentada anteriormente, Bakhtin também concebe uma concepção estreita de dialogismo, que é o dialogismo enquanto forma composicional, quando a voz do outro é mostrada no texto. São as diferentes formas de discurso citado.

O texto enquanto diálogo entre textos aparece primeiro em Bakhtin, para depois dar origem a noções de intertextualidade e interdiscursividade, adotadas pela análise de discurso francesa. Na tentativa de corrigir mal-entendidos e padronizar as diferentes definições de intertextualidade e interdiscursividade, adotadas de formas distintas por diferentes teóricos, Fiorin (2008) propõe uma conceituação com base na obra de Bakhtin. O autor explica que qualquer relação dialógica é interdiscursiva, pois traz uma relação de sentidos. No entanto, apenas quando a relação discursiva é materializada em textos é que podemos dizer que ocorre a intertextualidade. Isso quer dizer que toda relação intertextual é também interdiscursiva, mas o contrário não é necessariamente verdade.

Trabalhando com o universo dos documentários ambientais, observemos a diferença. Em *A história das Coisas* (EUA, 2007), de Lois Fox, a locutora Annie Leonard afirma: *Há uma nova maneira de pensar sobre isto, baseada em sustentabilidade e equidade. Química verde, lixo zero, produção de circuito fechado, energia renovável, economias locais vivas. Já está acontecendo. Alguns dizem não ser realista, que não pode acontecer, mas eu digo que aqueles que não acreditam são aqueles que querem continuar no caminho antigo.* Em todo o trecho não aparece o fenômeno da intertextualidade, apenas a interdiscursividade. Mesmo quando a locutora afirma que “alguns dizem não ser realista”, não há a citação de um texto, mas sim a alusão a um discurso (abstração).

No mesmo documentário, há uma mudança de situação neste outro trecho: *Logo após a Segunda Guerra mundial, o pessoal estava tentando achar um jeito de melhorar a economia. Victor Lebow, um analista do varejo, articulou a solução, que se tornou a regra para todo o sistema. Ele disse: ‘Nossa economia altamente produtiva exige que façamos do consumo nosso meio de vida, que convertamos os atos de comprar e usar esses produtos em rituais, que busquemos nossa satisfação espiritual e de nosso ego no consumo... Precisamos das coisas consumidas, queimadas, substituídas e descartadas de modo mais e mais acelerado.* Aqui, através do discurso direto, há a incorporação textual da voz do outro, portanto, aqui ocorre a intertextualidade.

No documentário, a intertextualidade pode aparecer de outras formas além da citação de um texto por parte de um locutor. Logo no início de *Meat the Truth – Uma Verdade mais que Inconveniente* (Holanda, 2008), é mostrado o trailer de outro documentário ambiental: *A última Hora*, de Nadia Connors e Leila Connors Petersen, que tem a narração do ator Leonardo Dicaprio. Aqui, o discurso do outro está bem marcado e separado. Imagens de um filme em outro filme configuram uma forma de intertextualidade própria dos gêneros audiovisuais. No mesmo filme, aparece uma animação chamada *The Meatrix*, que faz uma paródia dos filmes da série *Matrix*. *Meat the truth* incorpora a animação na íntegra, criando um processo de intertextualidade. Ao mesmo tempo, em *The Meatrix* também ocorre intertextualidade em relação aos filmes *Matrix*, com a diferença que, na paródia, “o diálogo é bivocal, ou seja, inteiramente dialogizado” (Fiorin, 2008: 174). Ou seja: a separação entre as vozes é menos clara e menos marcada na paródia.

Além disso, em vários momentos *Meat the Truth* faz alusão ao documentário *Uma Verdade Inconveniente* (EUA, 2006), de Davis Guggenheim, provavelmente o mais conhecido documentário ambiental,

no qual o político americano Al Gore fala sobre mudanças climáticas. *Meat the Truth* levanta o questionamento sobre o porquê de Al Gore não ter mencionado, em seu filme, que a pecuária é a maior responsável pela emissão de gases que provocam o aquecimento global. Para desenvolver o tema, o filme é montado a partir de elementos que visam deliberadamente a criar ecos de *Uma Verdade Inconveniente* (o título “Meat the Truth” é claramente uma alusão a “An Inconvenient Truth”). Além disso, o primeiro filme é montado “imitando” elementos do outro, como a apresentação de uma palestra num ambiente de auditório, a utilização de infográficos e animações e até o uso de uma espécie de empilhadeira que levanta Al Gore para que ele consiga alcançar a parte mais alta de um gráfico). A intertextualidade aqui ocorre da mesma forma que na paródia.

É muito comum, nos documentários ambientais, a incorporação de textualidades de outras vozes com o intuito de se criar uma relação de polêmica. Ou seja: os textos são trazidos para o documentário para serem negados/combatidos. É o que ocorre quando documentários como *O Mundo Segundo a Monsanto* (França/Canadá/Alemanha, 2007) e *Soluções Locais para uma Desordem Global* (França, 2010) incorporam propagandas da empresa de biotecnologia Monsanto, cujas práticas são criticadas em ambos os documentários. As propagandas não aparecem com o intuito de se mostrar o “outro lado” numa perspectiva de construção de uma “objetividade”. Elas aparecem para que seus discursos sejam desconstruídos. O discurso oposto surge, no documentário, “anulado enquanto tal, simulacro” (Maingueneau, 1984: 113)

Seja através da intertextualidade ou de outras formas de interdiscursividade, a voz do outro está sempre presente nos documentários. Quando assistimos a um documentário com muitas entrevistas, por exemplo, podemos ter a falsa impressão de que se trata de um discurso polifônico (em Bakhtin, a polifonia ocorre quando as diversas vozes que

permeiam um discurso aparecem de forma equipolente). Na verdade, o discurso do documentário é sempre monofônico. Ainda que muitas vezes componham o discurso, o processo de edição sempre ocorrerá de forma a favorecer o ponto de vista do diretor. No final, o que nos é mostrado no documentário é o olhar particular do cineasta sobre o mundo, um olhar com o qual talvez nunca nos tenhamos deparado antes, ainda que os aspectos do mundo representado nos sejam familiar (Nichols, 2001).

O discurso do documentário ambiental se constrói numa relação dialógica de polêmica com certos discursos que atuam como base de sustentação ideológica do mundo atual, responsável pela crise ambiental vigente (discursos ligados ao consumismo, ao “progresso” desenfreado, ao antropocentrismo, etc.). Nem sempre tais discursos combatidos pelos documentários ambientais são mostrados, demarcados, mas eles estão ali na própria constituição do que é dito. A análise de discurso francesa chama isso de “heterogeneidade constitutiva”, que aparece quando o discurso é dominado pelo interdiscurso, ou seja, quando “o discurso não é somente um espaço do qual viria introduzir-se, do exterior, o discurso do outro; ele se constitui através de um debate com a alteridade, independente de qualquer traço visível de citação, alusão, etc.” (Charaudeau e Maingueneau, 2012: 261). A heterogeneidade constitutiva “amarra, em uma relação inextricável, o Mesmo do discurso e seu Outro” (Maingueneau, 1984: 31).

Em *O Veneno está na Mesa*, é exibido o trecho de uma entrevista com o escritor Eduardo Galeano no qual ele afirma: *Os direitos da natureza e os direitos humanos são dois nomes da mesma dignidade, ou seja, qualquer contradição é artificial, e, sobretudo, quando nasce dessa religião do progresso, do desenvolvimento, do crescimento econômico, que predomina num mundo onde manda o deus mercado, que é um deus implacável, um deus invisível, tremendo filho da puta o deus mercado, que manda esquecer essa identidade entre os recursos naturais e a vida humana*

e entre os direitos humanos e os direitos da natureza. Aqui, o discurso de afirmação dos direitos do homem e da natureza é construído a partir da negação de valores presentes nas sociedades atuais, como progresso, crescimento econômico e mercado. O discurso do Outro, constitutivo do discurso do Eu, só pode aparecer desconstruído, na forma de simulacro. No mesmo documentário, a agrônoma Ana Primavesi defende: *Temos que ir mais pela natureza e menos pela tecnologia, porque a tecnologia em si, se não está trabalhando conforme da natureza, ela não vai conseguir um resultado satisfatório.* Aqui, apesar de não haver um discurso do outro delineado, mostrado, há o diálogo claro entre o discurso ambiental defendido pelo documentário e certos discursos entusiastas da tecnologia.

Os documentários ambientais também dialogam com diferentes discursos que emanam da esfera pública verde (Cox, 2010). Em *Uma Verdade Inconveniente*, Al Gore, analisando um gráfico, afirma: *Os chamados céticos dirão por vezes: 'oh, tudo isso é um fenômeno cíclico, afinal houve um período de aquecimento medieval'. Pois houve. Ali está ele, ali mesmo. Há mais dois. Mas, comparado com o que está acontecendo agora, não há comparação possível.* É interessante notar que, ao representar o discurso dos céticos, Al Gore utiliza uma entoação diferente. Uma entoação de altivez que tem como objetivo criar certo ar de deboche. Assim, o discurso dos céticos é, no documentário, anulado tanto através de dados numéricos que são fornecidos posteriormente por meio de gráficos quanto pela própria entoação que o locutor usa para proferi-lo. A entoação, dessa forma, acaba por valorar o enunciado. “O sentido do discurso não existe fora de sua acentuação e entoação vivas”. (Bakhtin, 2006: 191).

Os documentários ambientais muito comumente incorporam o discurso científico, parte importante da chamada esfera pública verde. Tais discursos aparecem com o objetivo de darem força às mensagens

passadas pelos filmes, uma vez que a ciência se tornou uma importante fonte de legitimidade simbólica na sociedade (Cox, 2010). Por conta dessa influência, “muitos grupos, (inclusive os marginalizados), descobriram ser estrategicamente vantajoso apresentarem suas posições como científicas em suas lutas contra grupos opositores, que também reclamam justificações científicas para suas próprias posições” (Tucker, Ivakhiv, 2012, p. 12, tradução minha)⁶. Por vezes, o próprio embate entre posições científicas distintas é incorporado pelos filmes, como acontece com muita frequência no documentário *O mundo segundo a Monsanto*. Mais uma vez, o discurso do outro, que aqui é o discurso científico que respalda o lado opositor, só aparece enquanto simulacro, já anulado pelo discurso do documentário. No filme citado, tal anulação ocorre no momento em que se questiona a legitimidade de determinadas pesquisas científicas ao associá-las a interesses políticos e econômicos.

O discurso científico, além de aparecer textualmente, também é emitido visualmente. Os infográficos são um recurso muito utilizado em diversos documentários de temática ambiental. A infografia consegue ilustrar e tornar o discurso científico mais apreensível pelo público. Trata-se de uma função de simplificação. Além disso, “A iconografia pode auxiliar com seus efeitos insólitos e dramáticos” (Souza, 2009). A cenografia também constitui um elemento importante na construção visual do discurso científico dos documentários ambientais. Uma cena onde o cientista aparece em seu laboratório (com todos os elementos que indicam que se trata de tal ambiente), por exemplo, tem um claro sentido de legitimação da mensagem que será passada por ele.

6) “Many groups (even the marginalized) have found it strategically advantageous to present themselves or their positions as scientific in their struggles against opposing groups, which also claim scientific justification for their own positions”.

Considerações finais

Nesse artigo, procuramos observar o documentário ambiental a partir de processos de interação social que o permeiam, desde aqueles que estão na base de sustentação do documentário enquanto gênero discursivo relacionado à representação do mundo histórico até aqueles que surgem na própria construção do discurso de tais filmes, discurso esse que, apesar de permeado por diversas vozes, é um discurso monofônico, elaborado para afirmar um ponto de vista específico.

No caso do documentário ambiental, seu discurso dialoga principalmente com os discursos que atuam como base de sustentação ideológica do mundo contemporâneo, responsável pela explosão da crise ambiental. Tal diálogo ocorre sempre numa relação polêmica, e o discurso oposto, que é incorporado pelo discurso ambiental de forma constitutiva, aparece sempre enquanto simulacro.

Os discursos dos documentários ambientais também dialogam com outros discursos ambientais, seja de forma direta (a partir da intertextualidade), quanto de forma indireta (quando aparece apenas a interdiscursividade). Tal diálogo também chega a ocorrer em relações de polêmica, graças ao fato de não existir apenas um discurso ambiental. Os vários discursos ambientais apresentam convergências e divergências que surgem dialogicamente nos documentários ambientais.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov) (2006), *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- ____ (1997), *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

- CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique (2012), *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto.
- COX, Robert (2010), *Environmental communication and the public sphere*. London: Sage.
- EITZEN, Dirk (1995), “When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception”. *Cinema Journal*, Vol. 35, No. 1, pp. 81-102. Austin: University of Texas Press.
- FIORIN, José Luiz (2008), “Interdiscursividade e intertextualidade”. In: Beth Brait (ed). *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, pp. 161-193.
- MACHADO, Irene (2008), “Gêneros discursivos”. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, pp. 151-166.
- MAINGUENEAU, Dominique (1984), *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial.
- NICHOLS, Bill (2001), *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- RODRIGUES, Flávia lima (2010). “Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro”. *SES Revista*, Juiz de Fora.
- SOUZA, Juliana Alles de Camargo (2009), “Do discurso ao texto (e vice-versa) no infográfico: a divulgação científica midiática, a multimodalidade e a narratividade”. In: *Coleção Hipersaberes*. Santa Maria:UFMS.
- TUCKER, Catherine M.; IVAKHIV, Adrian J. (2012), “Intersections of Nature, Science and Religion: an Introduction”. In: TUCKER, Catherine M (org.) *Nature, Science and Religion: Intersections Shaping Society and the Environment*. Santa Fe: Sar Press.

Filmografia

A história das coisas (2007), de Lois Fox.

Baraka (1992), de Ron Fricke.

Ilha das flores (1989), de Jorge Furtado.

Meat the truth- Uma verdade mais que inconveniente (2008), de Karen Soeters e Gertjan Zwanikken.

Nanook, o esquimó (1922), de Robert Flaherty.

O mundo segundo a Monsanto (2008), de Marie-Monique Robin.

O veneno está na mesa (2012), de Silvio Tendler.

Samsara (2011), de Ron Fricke.

Soluções locais para uma desordem global (2010), de Coline Serreau.

Trilogia Qatsi, (*Koyaanisqatsi* -1983), (*Powaqqatsi* - 1988) (*Naqoyqatsi* - 2002), de Godfrey Reggio.

Uma verdade inconveniente (2006), de Davis Guggenheim.