

**A ESPETACULARIZAÇÃO DO VERDE COM O CINEMA DOCUMENTÁRIO: A  
IMAGEM PRODUZIDA PELO MOVIMENTO SOCIAL AMBIENTAL**

Iêda Rodrigues da Silva **BALOGH**<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Possui graduação Bacharelado em Sociologia (1999) e Licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (1998), Especialista em Educação de Jovens e Adultos pela Universidade do Estado da Bahia (2001), Mestrado em Educação e Contemporaneidade pela Universidade do Estado da Bahia (2004), Mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (2005), é Professora Assistente da Universidade do Estado da Bahia, *Campus I*, Departamento de Educação, Salvador.

**Resumo:** Este estudo leva contribuições para o campo de estudo dos movimentos sociais, sustentabilidade ambiental e sociologia da arte, sob o viés da compreensão da maneira como os novos movimentos sociais ambientalistas são representados nos documentários produzidos por eles e sobre eles para fins de mobilização social. Foi direcionado, por conta da natureza do objeto em estudo, para o campo qualitativo, com análise de conteúdo dos material pesquisado. É um estudo de caráter inicial sobre a temática, portanto, o que apresentamos aqui são as primeiras impressões, logo, temos a certeza que muitas indagações que surgiram e surgirão no processo, serão direcionadas para a evolução da pesquisa.

**Palavras-chaves:** Movimentos Sociais; Greenpeace; Documentários.

---

**Abstract:** This study brings contributions to the field of study of social movements, environmental sustainability and sociology of art, under the bias of understanding how the new environmental social movements are represented in the documentaries produced by them and for them for purposes of social mobilization. It was directed, due to the nature of the object being studied, to the qualitative field, with content analysis of the researched material. It is an initial study on the theme, so what we present here are the first impressions, so we are sure that many inquiries that have arisen and will arise in the process will be directed towards the evolution of the research.

**Keywords:** Social Movements; Greenpeace; Documentaries.

## INTRODUÇÃO

Tomando o documentário como uma possibilidade de representação, variados movimentos sociais os adotam como modos de representar o mundo, ele é empregado para cumprir uma função, passa a ser utilizado como uma ferramenta de aquisição de representatividade por esses movimentos, acreditando numa possibilidade de nova comunidade, com tomada de consciência política através da produção artística, do desenvolvimento de outro olhar, uma ressignificação das identidades, sabendo que o uso dessas imagens e sons é carregado de significados.

Neste estudo partimos da pressuposição de que os movimentos sociais estão mais performáticos e ganham o palco das representações, utilizando-se da imagem, da representação teatral, cinematográfica e do reconhecimento da mídia (NEVEU, 1990), de forma a contribuir para moldar as estratégias dos movimentos em busca de soluções e promover denúncias de ações que lhe são nocivas. É característico nas produções documentais, da mesma forma que em outras modalidades artísticas de filmes, remeter-se a questões sociais, políticas, econômicas e culturais, com base nisso, é possível pensar como as identidades são negociadas através do audiovisual criando significados e novas possibilidades de reivindicar e resgatar temas ignorados pelos meios de comunicação dominante.

Daí poderemos observar a diversidade de estilos e características na produção de documentários ao longo da sua história, para apreender como uma dada sociedade representa a si mesma por meio dessa forma artística, com isso perceber os discursos ideológicos da época e traços que nos remetem a processos sociais em curso.

A modalidade de cinema documentário tem atraído o interesse dos pesquisadores e críticos, no entanto, do ponto de vista de compreender suas implicações para o ativismo político e sua disseminação do nível local para o nacional, internacional e transnacional ainda existe muitas lacunas. Mas, sabe-se, que o documentário é uma narrativa com imagens-câmeras, produtor de asserções sobre o mundo, direcionada ao expectador, que do ponto de vista da representação através do cinema, traz para o expectador o cotidiano produzido pela realidade objetiva e não pela ficção. O documentário traz pressuposições sobre o mundo histórico.

O documentário tem como assertiva estabelecer proposições sobre o mundo histórico, dessa forma produz interpretação dos fatos. Bem distante daquela antiga interpretação de tomar o documentário como algo ligado a assuntos tediosos e maçantes, a história e os alcances recentes vem mostrar que o documentário, utiliza de

estilos e estratégias diversas que permearam esse gênero artístico, e que essas mudanças e estratégias dão conta da ideologia e discursos dominantes no contexto.

Daí podermos observar a diversidade de estilos e características na produção de documentários ao longo da sua história, para recuperar representações de uma dada sociedade, com isso perceber os discursos ideológicos da época, o que está aparente e não aparente, o que se pretende construir e demonstrar na e para a sociedade.

A força do documentário contemporâneo cujo tema está relacionado aos movimentos sociais é expressiva da nova configuração desses movimentos que lançam mão de recursos tecnológicos e de comunicação capazes de reproduzir a emoção do momento, comover, atrair adeptos. O efeito de realidade que o cine documentário consegue condensar nas cenas é utilizado como mecanismo de divulgação da causa e conquista de simpatizantes no mundo inteiro.

Diante dessas primeiras considerações, o interesse é compreender as implicações das novas produções cinematográficas, que circulam não somente no cinema, mas na televisão e na internet, para a configuração dos movimentos sociais contemporâneos, notadamente os ambientalistas. Questionamos o tipo de representação que o documentário produz do movimento ambiental, especificamente do Greenpeace, e qual é a imagem que o Greenpeace produz de si mesmo através dos documentários.

É um estudo inicial, mas está delimitado de forma a responder a esta lacuna no conhecimento sobre as relações entre o ativismo dos movimentos sociais ambientalistas, a partir da produção de documentários, final da década de 1990, sobre a organização do Greenpeace e suas lutas ambientais.

Objetivamos perceber as implicações que essa modalidade cinematográfica promove na configuração dos movimentos sociais contemporâneos, de maneira especial os ambientalistas, compreendendo a forma como esses movimentos ambientais edificam suas imagens para sistematizarem suas formas de atuação no espaço público. É uma possibilidade de compreender o papel dos documentários na difusão das representações que os movimentos sociais, em particular o Greenpeace, produzem sobre si e quais as expectativas desses em relação às respostas da sociedade; apreender como este recurso de imagem consegue atrair a atenção dos governos e da sociedade civil para a causa ambiental; entender a relação entre movimento ambientalista e cinema documentários no sentido desses últimos serem

capazes de potencializar a ação coletiva, gerar novas estratégias de luta, agregar mais adeptos para a causa a partir da força mobilizadora das cenas reais utilizadas.

Estudar o cinema documentário é tentar conhecer as novas formas de atuação política manifesta nos documentários e a sua importância no desenvolvimento de novas formas de luta e movimentos sociais globalizados, é apreender a partir de documentários de ampla divulgação produzidos a partir da década de 1990 pela organização Greenpeace, quais as novas formas de ativismo político divulgadas por essa modalidade artística objetivando agregar novos adeptos a sua causa tanto a nível local como transnacional.

## OS CAMINHOS

Trata-se, pois, de uma pesquisa de cunho eminentemente qualitativo, logo, a atuação de movimentos ambientalistas, especificamente a ONG Greenpeace representadas pelo cinema documentário de curta e longa duração compõe o tema desta investigação. Considerando que essa pesquisa poderá trazer retornos tanto de natureza científica, como de natureza político-acadêmica, permitirá um conhecimento mais aprofundado sobre o tema a partir da revisão teórica e do estudo de um caso específico a ser observado: a ONG Greenpeace.

Considerando que esta pesquisa envereda pelo estudo do cinema documentário, no que concerne a escolha das fontes, qual seja, a escolha dos filmes e dos documentos consultados, reafirmando a necessidade de estabelecer critérios que levaram a privilegiar ou rejeitar um filme, que foram pautados na existência de: testemunhos sobre a realidade, indícios de propaganda (ideológico), representação consciente e inconsciente. “Se trabalharmos um grupo de filmes, é necessário justificar aquilo que permite constituí-los em *corpus* e definir os critérios de escolha: temática comum, características estéticas ou problemas de gêneros” (GARDIES, 2007, p.104).

Portanto, foi necessário aprofundar o levantamento de catálogos e sites via internet que listam os documentários sobre o tema da pesquisa, para em seguida, selecionar o conjunto específico que foi utilizado. O processo de seleção dos documentários sabemos que não é simples. Bauer e Gaskell (2003), falam do processo de seleção argumentando que “o que deixar de fora é tão importante quanto o que vai se incluir, e irá afetar o restante da análise” (p.346). Neste ato de selecionar, as escolhas teóricas e empíricas do pesquisador influenciam nesta seleção. Sobre isso esses

autores argumentam que “diferentes orientações teóricas levariam a diferentes escolhas sobre como selecionar e transcrever” (p.349).

No desdobramento dessa pesquisa, foi de suma importância a leitura crítica dos filmes enquanto documento, delimitando previamente as questões que o mesmo consegue responder. Considerando que um filme pode desempenhar “um papel social ou político e conferir-lhe uma eficácia propagandista ou militante” (GARDIES, 2007, p.104). O exame crítico foi e será necessário visando encontrar dados autênticos ou desmontar os discursos engendrados na produção, pois alguns filmes mesmo reivindicando a representação da mentalidade coletiva, podem ser manipulados por “objetivos inconfessáveis” (GARDIES, 2007 p.106). “A manipulação da imagem visual pode ser mais sutil e oculta, mas ela é claramente ideológica” (BAUER E GASKELL, 2003, p.140)

As suas imagens são testemunhos da percepção que temos ou que queremos e podemos dar de factos reais, num momento preciso, datado e localizado. Emergem então elementos essenciais para se compreender as representações que os actores da vida política e económica de um país têm sobre os seus papéis (p.105).

Sinalizamos também para um futuro desse estudo, adotarmos como técnica de pesquisa, a análise de conteúdo mais aprofundada, buscando perceber o que ela pode revelar, e revela, padrões e frequências que conotam valores e atitudes dentro desta ordem. A análise de conteúdo nesta pesquisa deve representar a técnica primordial de tratamento dos dados coletados. Trata-se de um exame sistemático dos materiais que suplanta uma avaliação mais impressionista (BABBIE, 2001). Sobre esse tipo de técnica, Macedo (2000) entende que, à medida que a leitura interpretativa dos dados se dá, aparecem significados, recorrências, contradições, ambiguidades, enfim, toda uma gama de informações que precisam ser reagrupadas em categorias analíticas. Assim, como no caso deste estudo, categorias como documentário, movimentos sociais, ONGs, fazem sentido no âmbito da análise que se pretende desenvolver.

Destacamos documentários como: “**A História do Greenpeace**”, “**20 anos de Greenpeace Brasil**”, “**Greenpeace 40 anos**”, “**Greenpeace Brasil - Mudanças do clima, mudanças de vidas**”, de longa duração e, “**A Marcha dos Povos**”, que exhibe um protesto à inércia do evento oficial da Rio+20, “O conflito entre pré-sal e meio ambiente”, lutando a favor da proteção dos oceanos e a conservação marinha, “O diretor-ativista”, numa campanha na Amazônia sobre ferro gusa, “Onde a Lei Áurea ainda não chegou”,

sobre a história de trabalhadores que viveram em condição análoga à escravidão em carvoarias do Maranhão, dentre outros a serem selecionados na ampliação desse estudo. Isso permitirá uma compreensão de como são construídas as representações ambientais a partir de documentários de curta e longa duração do Greenpeace.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Traçando um breve panorama sobre a história do cinema documentário, somos levados a refletir sobre a arte cinematográfica e o marxismo. O marxismo nos fornece as potencialidades para o estudo do cinema contemporâneo. Partindo disso, Câmara e Jesus (2007) destacam que Marx compreende a arte como um dos componentes da supra-estrutura, ou seja, uma forma de representação da vida cotidiana diferente da ciência e da religião. Dessa forma, pressupostos de Marx são retomados nos estudos do cinema, que vão evidenciar as potencialidades da forma fílmica. Nele, a arte é vista como uma criação humana libertadora no qual o artista expressa de modo singular a universalidade. “A arte enquanto manifestação da supra-estrutura dessa forma seria uma forma de acesso ao mundo distinta da ciência e da religião e por isso o seu próprio exercício deveria ser livre” (p.01). A arte, ao lado de outras formas, compõe uma forma ideológica, logo, é parte da supra-estrutura, segue seu próprio norte, não se encontra subordinada de modo direto às relações de produção.

Já Benjamin, em trabalhos publicados a partir de 1936, refere-se a mudanças ocorridas na modernidade, no âmbito da fotografia e do cinema, provocadas por mudanças no âmbito técnico, aniquilando a aura da obra de arte, ou seja, aquilo que a tornava singular. Para este autor, o cinema, enquanto arte decorrente da expansão dos meios de comunicação de massa seria tributário da reprodutibilidade técnica. Partindo de Marx, o autor observa que mudanças materiais no modo de produção demoram para chegar à superestrutura, no caso da arte as mudanças técnicas introduzidas na indústria desde os primórdios do capitalismo causará forte impacto já no século XIX. Neste contexto, o cinema ao contrário de outras formas de arte, combinará desde sua origem a tecnologia avançada e a criação artística, a reprodutibilidade técnica de um filme tem sua base imediata na técnica de sua produção. Será a reprodutibilidade que permitirá a transmissão em massa da obra cinematográfica, isso se torna uma obrigatoriedade, a difusão precisa acontecer, pois o custo da produção é elevado. Benjamin exemplifica com o custo de uma pintura que poderá ser coberto pela

aquisição de um único consumidor, enquanto um filme só se realizará enquanto mercadoria a partir de um consumo coletivo (BENJAMIN, 2013).

Dessa forma, cinema e reprodutibilidade técnica são inseparáveis, tanto em sua produção quanto em sua reprodução, a técnica está presente no cinema. Por isso, acrescenta Benjamin que mesmo a obra de arte tendo sido sempre reproduzível, a partir da possibilidade de realizar imitações do original (a exemplo da xilogravura), apenas na era do cinema a reprodução generaliza-se e se impõe como o próprio modo de realização artística. Dessa forma a obra de arte é criada para ter uma existência massiva. A indústria do cinema estimula intencionalmente as grandes massas da produção através das representações aparentes e especulações. Utiliza do aparato jornalístico que promove aspectos ilusórios das massas pelo filme. “A desprivatização do capital cinematográfico é, já só por isso, uma reivindicação urgente do proletariado” (BENJAMIN, 2013, p.79).

Já Lukács (1982), via a arte fílmica como forma de reprodução da vida cotidiana, a estética seria uma consequência do processo histórico. Na especificidade artística do filme, ocorreria, uma dupla mimesis, o estético é fruto da montagem do filme e não do primeiro objeto produzido. A produção do filme envolve uma série de momentos até a sua montagem completa. O filme apresenta um poderoso aspecto que é o de permitir o surgimento de uma nova perspectiva para a arte, o que ele chama de desantropomorfização, aproximar a arte do cotidiano. Vale salientar que Benjamin ia de encontro a esse pensamento, pois via o cinema como finalização da aura da obra de arte.

Ainda de acordo com o pensamento de Lukács (1982), o filme tem a faculdade de unir o aparente ao sonoro, daí consegue promover diferentes possibilidades de captar e representar visualmente a realidade, condição fundamental para estabelecer aproximação com a vida cotidiana. Além de atingir as massas populares. O filme “possui ao mesmo tempo a possibilidade de chegar a ser uma arte popular autêntica e ampla que pode converter-se em expressão avassaladora e compreensível para amplas massas, de sentimentos profundos e gerais” (LUKÁCS, 1982, p.189), mesmo não sendo tão expressivo como a literatura, que expressa a vida espiritual elevada do ser humano.

Câmara e Jesus (2007) referindo-se a Lukács, argumentam que o fato do filme apresentar um tom anímico, trabalhando sucessivas imagens e efeitos sonoros, permite-lhe reconstruir a ação e resgatar seu sentido ideológica. Lukács percebe acentuado caráter ideológico nos filmes comerciais produzidos para atender

necessidades sociais grosseiras e manter cativo um público específico, através de uma comercialização para as massas. É neste contexto que Adorno e Horkheimer discutem a comercialização do cinema pela lógica da indústria cultural. Dessa forma, a arte, através do cinema, teria a função apenas de produzir entretenimento para aglutinar grandes massas. E mesmo Adorno reconhecendo as potencialidades do cinema enquanto arte, critica o fato deste subordinar-se ao mercado de massa, predominando o cinema comercial sobre o autoral.

No entanto Câmara e Jesus (2007) observam que há alternativas para além da indústria cultural na produção cinematográfica: “A apropriação dos meios de reprodução de filmes em formato mais modestos tem permitido que grupos sociais e cineastas independentes realizem a descrição e criação de situações que repõe a arte cinematográfica no rumo proposto por Lukács” (CÂMARA; JESUS, 2007, p.09).

A arte é uma das possibilidades de ver o mundo, logo, apreender o mundo real através das representações imediatas não é a única maneira de percepção do real, utilizando-se da imaginação e da fantasia a arte incorpora a empiria reinterpretando-se por meio da subjetividade, argumentam Câmara *et al* (2009). Acrescentam que Lukács (1982) vê o cinema para além da imediaticidade da imagem, a aparência na arte não é uma ilusão do mundo, ao contrário a partir da existência de indivíduos concretos ela nos leva à mediação histórico-social do sujeitos com a estrutura social.

Do ponto de vista da Sociologia do cinema, elaborada por volta da segunda metade do século xx, quatro perspectivas são complementares: a) Como indústria, temos a produção cinematográfica em grande escala direcionada para as massas, com todos os riscos que qualquer indústria está sujeita, percorrendo os caminhos da produção, distribuição e consumo. b) Como instituição, o cinema opera na esfera dos valores e comportamentos, dessa forma é influenciado e age influenciando a sociedade. c) Como indústria cultural, remete a discussão de Adorno, o cinema enquanto mercadoria, logo, subordinado à lógica da reprodução do capital, sofrendo pressão para homogeneizar e padronizar a criação, o que pode levar à liquidação da obra de arte, à sua domesticação; e, por fim, o cinema como representação, considerando que o filme consegue representar a mentalidade de um povo, por não ser produto de um único indivíduo, logo é criado coletivamente e só consegue realizar-se ao ser direcionado para uma multidão, satisfazendo uma grande massa. “Os filmes permitiriam ir-se adiante dos aspectos sociais, econômicos e políticos, apreendendo a psicologia social de um povo” (CÂMARA *et al*, 2009, p.05).

Outro estudioso do cinema, Odin (2005) refere-se à construção do espectador pelo filme, de que forma um filme constrói seu público, afirmando a intencionalidade que tem o texto do filme. “Existem tantos “públicos” construídos pelo texto quantos textos construídos pelos diferentes públicos” (p.28). Assim, demarca a incidência de vários públicos, uma diversidade de públicos que faz uma leitura impregnada na visão que milita. Daí este autor afirmar que o espectador não é livre, há imposições internas que pressionam essa visão.

Fernão Ramos, reconhecido pesquisador do cinema, observa que a construção fílmica não apresenta fielmente a sociedade em um filme, é uma representação. “A imagem apresentada representa mais do que está visível, ela representa “aquilo que uma sociedade deseja que seja representado” (RAMOS, 2013, p.05). Daí nos remetemos à área denominada documentário nos estudos do cinema, a que é vista como o “cinema-não-ficcional”, para o qual Noel Carroll (2005), outro estudioso do cinema, propõe a denominação “cinema da asserção pressuposta”. Para justificar tal proposta, recorre ao termo “documentário” utilizado por John Grierson em que este definiu como sendo “o tratamento criativo das atualidades” (p.70). Por ter uma dimensão criativa, este estilo foi concebido enquanto obra de arte, isso foi de grande importância, já que cineastas da época lutavam contra a o preconceito que delegava ao cinema apenas a função de reprodução mecânica e submissa do que fosse colocado diante das câmeras, um mero registro. O cinema possui uma dimensão artística.

Nesse sentido, Ramos (2013) vai dizer que o documentário faz uma reconstituição e interpretação de fatos do mundo histórico, daí, pode sofrer os efeitos valorativos de quem interpreta. Nichols (2005) argumenta que durante muito tempo, por conta da ausência de um conceito próprio, qualificar uma narrativa como documentário foi alvo de muitas críticas, não havia ferramentas analíticas para classificá-lo. A partir da década de 1960, demarcamos algumas alterações com o surgimento de novas aparelhagens que permitiram ao cineasta uma maior intervenção nessas produções. Os estilos e as estratégias empregados nos documentários mudam de acordo os modos dominantes dos discursos, os debates ideológicos. Dessa forma, Nichols fala da necessidade constante de modificações para representar “as coisas como elas são” (2005, p.47). Dito isso, ele passa a identificar, inicialmente, quatro estilos com características específicas e ideológicas:

O estilo de discurso direto da tradição griersoniana – estilo “voz-de-Deus”, a primeira forma considerada pronta do documentário. Estilo que predominava a narração sobre a parte visual. “É uma voz que possui *saber* sobre o mundo, enunciada, em geral,

por meio de tonalidades grandiloquentes” (p.23). Assume missão de propaganda. “Sua principal função é educar a população da nova sociedade de massa que emerge nos anos 1920 e 1930” (p.35).

O terceiro estilo demarcado por Nichols, por volta dos anos de 1970, trabalha com o discurso direto, o narrador ou personagem fala direto ao espectador. A área política e feminista utilizou bastante este estilo, por este trabalhar com participantes que davam o seu testemunho. Com base nesse formato, o autor demarca um quarto estilo o do documentário auto-reflexivo, que trabalha com a voz sobreposta do diretor, entrevistas, passagens observacionais. “O documentário sempre foi uma forma de representação, e nunca uma janela aberta para a “realidade” (p.49). Vale salientar que em seus escritos, Ramos (2013) também pontua estes estilos considerando o período histórico, e enfatiza que no documentário contemporâneo, o diálogo está no centro das questões, mas são incitados pelo cineasta. O autor destacou também o fato de no documentário contemporâneo, haver espaço para a criatividade e maior possibilidade para dialogar em primeira pessoa. Esta forma de documentário evolui refletindo o seu tempo e existe uma intencionalidade social do autor em construir o documentário. Segue uma ética moderna que destaca a valoração de posição do diretor, direcionando-se para questões sociais nas quais sujeito-criador está envolvido ou milita. Este estilo é visto por Bill Nichols (2013) como sendo documentários performáticos. Encenam os pressupostos que anunciam. “O eu fala dele mesmo e se satisfaz no encontro com a ressonância egoíca para promover a amplitude de sua fala” (p.39). Daí justifica-se o uso da encenação no documentário, seguindo roteiro previamente definido.

Ramos (2013) destaca que é possível encontrar elementos do estilo documental nas produções ficcionais, via encenação de atores. Do ponto de vista da utilização de personagens, tanto o documentário quanto a ficção fazem uso. “Se a narrativa ficcional se utiliza basicamente de atores para encarar personagens, a narrativa documentária prefere trabalhar os próprios corpos que encarnam as personalidades do mundo” (p.26). No que se refere a conseguir identificar se a produção é um documentário ou ficção, este autor informa que quando a narrativa é um documentário, ela já chega ao público classificada como tal, representada pela intencionalidade do autor e pode ser encenado a partir do que o autor quer. O autor pode manipular as asserções. Um documentário pode mostrar algo que não é real e continuar sendo um documentário. “Todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista” (NICHOLS, 2005, p.50). Nesse processo de fabricação, o documentário cria estratégias de reflexividade que podem servir a objetivos políticos e científicos.

Neste contexto, a produção cinematográfica ocupa um significativo espaço no âmbito dos movimentos sociais, o conteúdo das produções realizadas por estes movimentos giram em torno de questões políticas, culturais, sociais e econômicas, são reivindicações mediadas pelo audiovisual que resgata e cria novos significados. A produção de filmes documentários vai potencializar a comunicação possibilitando criar outro olhar e ressignificar a identidade dos movimentos sociais.

Os movimentos sociais representam fontes de inovações e transformações sociais, são elementos circunstanciais na sociedade moderna, vislumbram uma nova ordem social. Até a década de 1970 a concepção de movimentos sociais, fortemente influenciada pelo marxismo, esteve mais ligada à ideia de revolução e transformação de classe a partir do embate entre capitalistas e classes populares. A partir desta década os estudos produzidos por Charles Tilly (2010) e seus colaboradores assinalavam novos elementos de estudo, como a mobilização de recursos, processo pelo qual os atores se engajam na medida em que seu poder aumenta a partir dos recursos que conseguem mobilizar.

De acordo com Tarrow (1998) os movimentos transnacionais formam redes que se conectam através das fronteiras e “sustentam conflitos com oponentes nacionais ou internacionais” (p. 184). Elas compartilham crenças, valores, visões de mundo e interagem frequentemente, sendo esta uma condição essencial para sua expansão enquanto ação coletiva. Redes de apoio mútuo, de protesto são, pois, estruturas que estão conectadas – não são redes sociais – a partir dos recursos de comunicação. Para Castells (2013, p. 426), os novos movimentos sociais se caracterizam cada vez mais por “formas de organização e intervenção descentralizada e integrada em rede”.

Destacamos, no âmbito dessa pesquisa, os movimentos ambientalistas, que tiveram uma expansão significativa após a ECO 92. Em sua maioria são movimentos identitários e culturais que atua em conjunto com ONGs. O que Gonh (1997) coloca que por muitas vezes lhes são dados muito mais poder e força do que de fato têm, devido ao fato de, por um lado, termos o resultado de suas lutas que instituíram uma nova gramática no imaginário social e lhes conferiu validade. E por outro lado, a forma como a mídia abrandou o conflito. “Eles se transformam, nas reportagens, em lugares de identificação, elimina-se do processo de identidade propriamente dito, a diferenciação, a luta, a resistência” (p.44).

Sobre essa nova fase das ações coletivas e políticas, o movimento de cunho ambientalista aparece bastante diversificado, o que Castells argumenta que: “Todavia,

sustento a tese de que é justamente essa dissonância entre teoria e prática que se caracteriza o ambientalismo como uma nova forma de movimento social descentralizado, multiforme, orientado à formação de redes e de alto grau de penetração” (2013, p.143).

No bojo das discussões sobre o meio ambiente, o livro “Greenpeace: mundialização e política” de Samira Feldman Marzochi (2013) faz um breve histórico sobre o surgimento da Organização Greenpeace. Datado de 1971, no entanto, a data oficializada foi 21 de janeiro de 1972. A primeira iniciativa foi cunhada por um grupo “Comitê Não Faça Onda” criado para organizar protestos contra testes nucleares efetivados por americanos no Alasca, a partir daí o nome foi modificado para “Fundação Greenpeace”, nome que foi registrado em 04 de maio de 1972 no Provincial Societies Office em Vitória, na Columbia Britânica, se expandindo rapidamente.

O Greenpeace é uma organização ambiental internacional, possui cerca de quatro milhões de colaboradores e por volta de dezoito mil voluntários espalhados em 158 países e escritórios regionais em 43 países de vários continentes, há também o núcleo de voluntários no Brasil e os escritórios virtuais que não são contabilizados. Em 2008 foi criado o de Portugal e mais tarde os escritórios da África do Sul. Surgem grupos em todos os cantos, mas não necessariamente são ligações com a fundação. Segundo a autora, afetados pela repercussão midiática da primeira ação, qual seja, viagem de barco até à área de testes nucleares americanos. Outra ação que projetou a fundação foi a partir da Conferência de Estocolmo em 1972, na mesma época da Guerra do Vietnã que fortaleceu muito os grupos ambientalistas. Destacamos também a história de uma ONG no Havaí, também denominada Fundação Greenpeace que reclama o nome e o título de ser a primeira entidade nos Estados Unidos, pregando que segue a filosofia original do movimento. Sem filiação a fundação oficial, usavam a expressão “green peace” como slogan para divulgar as ideias ambientalistas nos anos de 1970, responsáveis pelas famosas campanhas das baleias, golfinhos dentre outras. Esse grupo tece críticas a organização internacional por estes não admitirem mudança na forma de levantamento de fundos, considerados pelos havaianos como anti-Estados Unidos.

Marzochi (2013) argumenta que, após a entidade de Vancouver no Canadá, a de São Francisco (EUA) criada em 1975 foi a primeira, em seguida Seattle, Portland, Denver e mais 28 escritórios se unificaram para formar o Greenpeace nos Estados Unidos. Os escritórios são regionais e polarizados em duas facções: uma de base voltados para a vida selvagem e transparência na captação de recursos e, os

56

centralizadores e antiarmamentistas, estes mais próximos dos grupos europeus, mais ligados à causa de salvar o planeta, questionadores das práticas dos Estados Unidos. O Greenpeace London, também não é ligado ao grupo internacional. São bem radicais e anarquistas em termos políticos, com decisões pautadas no consenso do grupo, sem uma liderança. Este grupo também não reconhece o pioneirismo do grupo de Vancouver. Essa autora coloca, que nesse processo de “incorporação, unificação e diferenciação, outras organizações foram criadas” (p.209). Tanto que em 1977 os fundadores do Greenpeace, Paul Watson e Robert Hunter deixam a organização e fundam outra ONG menos burocrática, com ações mais violentas, “a agressividade de suas ações diretas é apresentada como vantagens distintiva em relação ao Greenpeace no campo das disputas simbólicas do mercado não governamental” (p.210).

Quanto a estrutura do Greenpeace, funcionam em escritórios nacionais com uma pequena equipe, alta qualificação e boa remuneração, além de estagiários, e os voluntários sob a supervisão de um coordenador. No Brasil, o grupo mais antigo é o de Porto Alegre, funcionam a cerca de 18 anos. O conselho diretor é feita composto por um grupo de ambientalista, jornalista, advogados, acadêmicos e empresários que acompanham as atividades, reúnem a cada três meses para discutirem o plano de trabalho, prestação de contas, discussões de campanhas e críticas. Estes não participam da gestão cotidiana da organização e não são remunerados. Tem como diretor executivo Frank Guggenheim. No Brasil, a sede brasileira encontra-se em São Paulo, possui escritórios em Manaus e Brasília. São cerca de 35 mil colaboradores e 300 voluntários espalhados por oito capitais brasileiras: **Belo Horizonte, Brasília, Manaus, Porto Alegre, Recife, Rio, Salvador e São Paulo.**

Ocorre anualmente o Encontro Anual do Greenpeace Internacional, tratam de recomendações sobre a direção geral e política da organização. Define o teto orçamentário e elege a composição do Conselho a cada três anos. O financiamento que dar sustentação a essa organização vem de contribuições das organizações nacionais, doações, subsídios, herança, renda de investimentos e outros benefícios fruto de outras rendas. Inicialmente cada escritório deve contribuir com 18% da renda bruta. Na sua composição temos: As organizações nacionais votantes, as não votantes e as multilaterais que atuam em mais de um país.

Os conselhos diretores do Greenpeace Internacional e dos escritórios nacionais são formados por pessoas que gozam de prestígio e reputação em áreas do meio ambiente, mídia, levantamento de fundos, finanças, leis, e com experiência em administração.

## **POR ENQUANTO...**

Mesmo em caráter inicial, percebemos que as implicações das novas produções cinematográficas se configuram como uma realidade. Diversos são os meios de circulação além o cinema e televisão, a internet de uma maneira em geral contribui para montar essa nova configuração dos movimentos sociais ambientais contemporâneos. O documentário produz do movimento ambiental, qual seja o Greenpeace, uma imagem carregada da ideologia do movimento, algo do tipo, você vê o que pretendo que veja, a representação de defesa do planeta e de vítima das atrocidades ambientais são construídas intencionalmente, ou seja, cada documentário segue um projeto devidamente elaborado com a ideologia do movimento engravada na sua essência, não é uma mera captação de imagem de um acontecimento.

Verificamos nesses documentários citados exatamente isso, ora o Greenpeace produz documentários para realizar denúncias, ora demonstram o lado do ativismo encantador, mobilizador, participativo, capaz de atrair adeptos, inclusive celebridades, que vai mostrar seu potencial de atração daqueles que abraçam as causas, de como é possível atrair a sociedade civil para seu lado, e com isso, as demais relações que os novos movimentos sociais ambientais firmam com outros segmentos sociais, ora usando, ora sendo usado.

Então, as implicações que o cinema documentário promove sendo utilizado por esses movimentos são espetaculares, eles edificam suas imagens e com isso, conseguem sistematizar em minutos, com riqueza de detalhes, a verdade defendida. Dessa forma, é uma possibilidade de potencializar a ação coletiva, é uma outra e interessante estratégias de luta que agrega adeptos a partir da força mobilizadora utilizando cenas do real.

## **REFERÊNCIAS**

BABBIE, Earl. **Métodos de Pesquisas de Survey**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, 519 p.

BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

CÂMARA, Antônio da Silva; JESUS, Altair de. O marxismo e a arte cinematográfica. **Anais do 5º Colóquio Internacional**. Novembro/2007. www. Acesso em: 28/09/2014.

CÂMARA, Antônio da Silva . *Et all.* A Sociologia da Arte e as Representações Sociais no Cinema Documentário. **XV Congresso Brasileiro de Sociologia**, Dez/2009. [www.olhodahistória.org/n13/artigo](http://www.olhodahistória.org/n13/artigo) . Acesso em: 28/09/2014.

CARROLL, Noel. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo,SP: Editora Senac, 2005.

CASSIANO, A. M. **Ativismo a partir das redes sociais**. revistas.unisinos.br/article/view/5792 . Acesso em: 23/07/2014 .

CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. Vol I , São Paulo, SP: Paz e Terra, 1999.

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. Vol II, São Paulo, SP: Paz e Terra, 2013.

FERREIRA, Z. N. D. Telas “Verdes”: A Temática Ambiental na TV e no Cinema. **Encontro Nacional de História da Mídia**. Ago/2009. [www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais](http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais) . Acesso em: 22/09/2014.

GARDIES, René. **Compreender o Cinema e as Imagens**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2007.

GONH, Maria da Glória. **Teoria dos Movimentos Sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos**. São Paulo, SP : Edições Loyola, 1997.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

LUKACS, Georges. **Estética I. Barcelona**: Grijalbo, 1982.

MACEDO, R. S. **A etnopesquisa crítica e multireferencial nas ciências humanas e na educação**. Salvador: EDUFBA, 2000, 297 p.

MARX, Karl. **Contribuição à Crítica da Economia Política**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

MARZOCHI, Samira Feldman. **Greenpeace: mundialização e política**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013, 424 p.

NEVEU, ERIC. Médias, mouvements sociaux, espaces publics. In **Medias e Mouvement Soicais**. Reaseau, vol 17, Nº 98. Hermes. Paris. 1999. p. 17-86.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo,SP: Editora Senac, 2005.

ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semipragmática. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo,SP: Editora Senac, 2005.

OLIVEIRA, R. O. L. de. **Cineclube Caravelas: uma reflexão sobre o cinema no âmbito dos movimentos sociais**. [www.pucposcom-rj.com.br/poscom-2012-2/](http://www.pucposcom-rj.com.br/poscom-2012-2/). Acesso em: 25/08/2014.

PENAFRIA, Manuela. “Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s)”. VI Congresso SOPCOM, Abril 2009. <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> > . Acesso em: 03/09/2014

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo Documentário?** São Paulo, SP: Editora Senac, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo, SP: Editora Senac, 2005.

RODRIGUES, Flávia Lima. Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro. **CES Revista**. V.24. Juíz de Fora, 2010. [www.cesjf.br/revistas](http://www.cesjf.br/revistas). Acesso em: 17/08/2014.

TARROW, Sidney. “Introdução”; “Confronto político e movimentos sociais” In: **O poder em movimento: movimentos sociais e confronto político**. Petrópolis: Vozes, 2009.

TILLY, Charles. Os movimentos sociais como política. **Revista Brasileira de Ciência Política**. nº3, Brasília, janeiro-julho, 2010, pp.133-160.