

Cinema e Educação Ambiental: a experiência do ambiente fílmico como alternativa para a sensibilização ecológica

Cinema and Environmental Education: the experientiation of the film ambience as an alternative to ecological awareness

Cine y Educación Ambiental: la experienciación del ambiente fílmico como alternativa para la sensibilización ecológica

Rodrigo Avila Colla¹

Resumo

No presente artigo promovemos um confronto entre as abordagens acerca do meio ambiente em dois filmes: *Zorba, O Grego* e *Avatar*. Por meio disso, buscamos mostrar como as visões sobre natureza existentes nas duas películas são inerentes às épocas em que foram realizadas, chamando, também, a atenção para a inexistência de mensagens neutras no cinema. Além disso, introduzimos a noção de *ambientalização fílmica* a fim de significar a experiência que torna possível ao *interlocutor-espectador* exercitar um olhar crítico por intermédio do distanciamento de si e do ambiente vivo propiciado pelo gosto e pela imersão sensível no ambiente fílmico. Esse adentramento sensível no ambiente do filme favorece a criação, por parte do público, de um repertório ambiental problematizável por meio da experiência fictícia de ambientes possíveis. Sob essa óptica, os filmes representam uma grande potência para que repensem condutas para com o meio.

Palavras-chave: Cinema e Meio Ambiente. Educação Ambiental. Educação Estética. Avatar. Zorba, o Grego.

Abstract

In this paper we promote a brief comparison between the approaches about the environment in two films: *Zorba, The Greek* and *Avatar*. Thus, we seek to show how the views of nature in both movies are inherent to the times in which they were made and also drew the attention to the lack of neutral posts in the cinema. Furthermore, we introduce the notion of *film environmentalization* in order to signify the experience that makes possible for the speaker-spectator exercising a critical look through the distancing of himself and the living environment propitiated by taste and by sensitive immersion in the film environment. This sensitive entering in the ambience of the film favors the creation of a critical environmental repertoire by fictional experiencing of environments possible by the public. From this perspective, films represent a great power for us to rethink conducts towards the environment.

Keywords: Cinema and Environment. Environmental Education. Aesthetic Education. Avatar. Zorba the Greek.

Resumen

En el presente artículo promovemos una confrontación entre los enfoques sobre el medio ambiente de dos películas: *Zorba, El Griego* y *Avatar*. Por medio de eso, buscamos mostrar cómo las visiones sobre naturaleza existentes en las dos películas son inherentes a las épocas en que fueron realizadas llamando también la atención hacia la inexistencia de mensajes neutros en el cine. Además, introducimos la noción de *ambientalización fílmica* a fin de significar la experiencia que hace posible al *interlocutor-espectador* ejercitar una mirada crítica por intermedio del distanciamiento de sí y del ambiente vivo propiciado por el gusto y la inmersión sensible en el ambiente fílmico. Este adentramiento sensible en el ambiente de la película favorece la creación por parte del público de un repertorio ambiental problematizable por medio de la experiencia ficticia de ambientes posibles. Bajo esta óptica, las películas representan una gran potencia para que repensem conductas hacia el medio.

Palabras-clave: Cine y Medio Ambiente. Educación Ambiental. Educación Estética. Avatar. Zorba, el Griego.

¹ Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Relações Públicas, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Licenciado em Pedagogia pela UFRGS. Especialista em Pedagogia da Arte pela UFRGS. Mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Doutor em Educação pela PUCRS. Professor da Rede Municipal de Ensino de Esteio – RS.

1 Um contexto de imagens em movimento

Encontramo-nos imersos no que, costumeiramente, se designa ser uma *civilização da imagem*. Todavia, mais do que isso, vivemos numa sociedade em que acedemos, cada vez com mais facilidade, a obras audiovisuais e as consumimos de modo voraz. Esse consumo, por vezes, é feito sem um mínimo rigor, o que talvez fosse, em dada medida, desejável para a melhor apreciação das obras.

Não cabe a nós, aqui, traçar a história das transformações do audiovisual ou do cinema, bastando apontar a quase ubiquidade de sua presença na sociedade atual, afirmação que é quase um lugar-comum, sobretudo na cultura ocidental e no decorrer das duas últimas décadas. Nessa conjuntura, é bastante frequente ouvirmos falar do poder de formação que o cinema exerce sobre nós, uma vez que aquilo que vemos nos influencia e nos modifica, transformando, por conseguinte, nossa dinâmica de percepção e nossa relação para com o todo e conosco mesmos.

A cultura do audiovisual inserida num contexto de consumo, por outro lado, perscruta a cultura (dominante) vigente na sociedade, no sentido de refletir uma série de valores, crenças e preocupações inerentes a uma dada época buscando, assim, promover um diálogo entre filmes e espectadores, nunca de modo atemporal. Poder-se-ia dizer, dessa maneira, que, ao menos as superproduções da indústria cinematográfica, buscam abordar as principais temáticas que estão em voga em seus tempos.

Nesse viés que queremos nos ater à análise da temática específica do meio ambiente na abordagem de dois filmes cujos lançamentos distam em 45 anos entre si: *Zorba, o Grego*, de 1964, com direção de Michael Cacoyannis, e *Avatar*, lançado em 2009, com direção de James Cameron. Num segundo momento, os enredos serão confrontados a fim de situá-los temporalmente e, por meio dessa contextualização, tornar possível pensar o cinema enquanto produtor de *realidades* que instigam um diálogo contínuo entre obra cinematográfica e público, e que permitem a problematização do ambiente de modo bastante particular, como apontamos ao longo deste texto. O artigo consiste num ensaio teórico que se vale das descrições dos enredos dos filmes como suporte para promover uma discussão sobre o que, aqui, chamamos de *ambientalização fílmica*.

No campo da Educação, esses dois temas, cinema e meio ambiente, viveram momento de tímida inserção por meio de propostas no legislativo². Assim, é nossa intenção aproximar a análise comparativa das duas películas com a temática da educação ambiental e levantar a hipótese de se ter no cinema um aliado na *sensibilização ecológica* que se almeja. Entendemos *sensibilização ecológica* como o processo de ecologização, ou sensibilização para os valores ambientais e comportamentos ecologicamente orientados, que parecem se originar (e apostar) primordialmente na sensibilidade, mobilizando antes as emoções que a razão. Evidentemente, reconhecemos a complexa imbricação entre razão e sensibilidade – a simultaneidade de suas ocorrências e a impossibilidade de cisão – mas utilizamos o termo com o intuito de investigar processos de ecologização e propostas de educação ambiental que priorizem aspectos sensíveis e estéticos (COLLA, 2014, 2019).

Cabe apontar, também, que, quando nos referimos ao cinema, não estamos nos remetendo estritamente às experiências de exibições de películas em salas escuras, mas ao cinema como instituição artística ou enquanto entidade que compreende a produção de filmes de modo geral.

Cumpre-nos, ainda, prevenir o leitor para o fato de que as análises filmológicas aqui empreendidas destinar-se-ão, estritamente, aos quesitos ambientais de suas abordagens, de

²Um exemplo disso foi a Lei nº 13.006, de 26 de junho de 2014, que estabelece: “a exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola” (BRASIL, 2014, s/p).

modo que não enfocamos, demasiadamente, a estética, a linguagem ou a narrativa cinematográfica. No que tange aos aspectos cinematográficos buscamos, isso sim, respaldados principalmente pelas ideias de Elizabeth Ellsworth (2001) e Rosália Duarte (2002), lançar um olhar a um só tempo filosófico, sociológico e pedagógico sobre o ato de assistir a um filme e constituir-se a partir dessa experiência.

Desde a análise comparativa das películas, procuramos defender a experiência fílmica como um acontecimento onde o espectador é partícipe ativo, portanto, um *interlocutor-espectador*. Ou seja, um espectador que, sabendo dialogar com o filme, produz, em alguma medida, a renovação de valores inerentes à sociedade por repensá-la a partir da experiência fílmica, reconduzindo seus atos a partir desta. Com isso, um *interlocutor-espectador* interage com a própria indústria cinematográfica, produzindo novas demandas ou mesmo repensando aquilo que já foi problematizado sob outra óptica. Trata-se de um diálogo contínuo, num processo de socialização participativo, em que o cinema é um dos agentes. Sobretudo na atualidade, os filmes não podem ser entendidos como artefatos culturais que emitem mensagens e argumentos que serão assimilados pelo público precisamente do modo que seus criadores pretendiam. Logo, as aplicações sociais dos argumentos fílmicos por parte do *interlocutor-espectador* não serão fiéis aos argumentos, mas serão reconduzidas de acordo com a sua criticidade e consciência do seu papel de interlocutor. Deparamo-nos, aqui, com o papel crucial da Educação. A interlocução será tão mais potente quanto mais estiverem os espectadores habituados a encarar os filmes como ferramentas pedagógicas e de transformação social. Professores e instituições educativas podem contribuir muito nesse sentido, propiciando experiências e mediando situações que trazem filmes como referências.

A partir dessa perspectiva, tomamos a experiência fílmica como um diálogo que, por meio do papel de interlocutor do espectador (um ser social), é passível de, dialeticamente, transformar a sociedade. Além disso, o fato de o cinema poder ser entendido enquanto prática social e, porque não dizer, enquanto potência atuante na sociedade, suscita um amplo espectro de distintas leituras cinematográficas. Assim,

O cinema é revelado não tanto quanto uma disciplina separada, mas como um conjunto de práticas sociais distintas, um conjunto de linguagens e uma indústria. As abordagens atuais vêm de um amplo espectro de disciplinas – linguística, psicologia, antropologia, crítica literária e história – e servem a uma série de posições políticas – marxismo, feminismo e nacionalismo (TURNER, 1997, p.49)

Por outro lado, no que diz respeito ao caráter dialógico da relação entre cinema e espectador, Rosália Duarte esclarece que, a partir dos anos 1980, os estudos de recepção já apontavam que, segundo suas conclusões, tudo indicava para o fato de que os significados das mensagens presentes nos filmes fossem muito mais produto “de uma interação entre produtor e receptor do que da imposição de sentidos de um sobre outro” (DUARTE, 2002, p.65). Em suma, queremos entender os filmes para além de produtores de sentidos, pois não produzem neutra ou assepticamente sentidos em relação à sociedade e seu público. Logo, também consideraremos os espectadores como muito mais do que meros receptores passivos.

Ao mesmo tempo, uma vez que de algum modo, ao longo deste artigo, nos referimos aos conteúdos das películas, ou seja, às temáticas que elas abordam, faz-se pertinente chamar a atenção para utilizações levianas – pois, muitas vezes, descontextualizadas da estrutura fílmica e estritamente conteudistas – de obras cinematográficas como materiais didáticos no campo da Educação. Jacques Aumont e Michel Marie (2004), por exemplo, são dois autores que admoestam quanto às práticas pedagógicas voltadas para esse tipo de utilização. Para eles, é imprescindível que a noção de conteúdo seja sempre cuidadosamente esclarecida, inclusive para que a própria análise temática do filme não perca em profundidade, pois, nas suas palavras,

“no cinema como em todas as produções de significado, não existe conteúdo que seja independente da forma na qual é exprimido” (AUMONT; MARIE, 2004, p.84).

Portanto, embora aqui nos atenhamos, num primeiro momento, mais às análises temáticas e temporais do que à estética e à narrativa, em se tratando de cinema, é importante salientar a inseparabilidade desses elementos e alertar para o fato de que, uma vez problematizados em proposições pedagógicas, deve-se buscar, ao máximo, a leitura dos filmes em sua globalidade, pois é essa globalidade que lhes confere o potencial sensibilizador do qual tratamos aqui, bem como a *ambientalização fílmica* que torna possível o diálogo com seu público no que diz respeito ao quesito ambiente (mas não só a ele), tema de nossa discussão. Buscamos esclarecer melhor o conceito de *ambientalização fílmica* ao longo deste texto. Antes, porém, faz-se pertinente fazer uma contextualização do tema meio ambiente no cinema e estabelecer a confrontação da qual desejamos partir.

2 Uma aproximação entre Cinema e Meio Ambiente

A experiência fílmica não deixa de nos conduzir a uma experimentação ambiental e, mais do que isso, pode estimular reflexões que dizem respeito ao modo de perceber e se relacionar com o ambiente – tanto ética quanto esteticamente falando. Um filme, assim, pode representar uma via para defrontar-se com a alteridade (natural) que influi formativamente naquele que vivencia tal experiência. Tratando da natureza em termos do modo como se autoapresenta, Mauro Grün (2006, p.164) faz um paralelo interessante entre ela e o ser estético. Segundo o autor,

O ser estético depende da noção de apresentação. A natureza, por sua vez, não será ouvida a menos que nos engajemos com ela, a menos que nós tenhamos o desejo de escutá-la. A natureza, assim como o ser estético, adquire seu ser no ato de autoapresentação. Assim, a compreensão somente é possível quando há respeito pela dignidade da coisa, por sua alteridade. Aquilo que nos é familiar não nos encoraja a compreensão. A compreensão é possível apenas quando nós retemos o respeito pela outriedade do outro que nós procuramos conhecer.

Assistir a uma obra cinematográfica é assumir a possibilidade de experimentar formas de apresentação da outriedade. Ainda que o ambiente de um filme não seja uma autoapresentação da natureza, ele nos lança, ao mesmo tempo, numa experiência de estranhamento e imersão que, ao nos mobilizar esteticamente, permite um relativo alargamento de nosso horizonte de compreensão (GADAMER, 1999).

Por outro lado, a crise ambiental pela qual passa o planeta é um aspecto da contemporaneidade que nos tem tirado o sono. Vivemos num tempo de cataclismos constantes, de índices de poluição e emissão de gases de efeito estufa jamais antes vistos, tempos em que a reciclagem do lixo se tornou palavra de ordem e o conceito de *sustentabilidade* ganhou lugar de destaque, inclusive, nos meios audiovisuais, tal como no escopo do presente trabalho. Justamente por esse casamento de sons e imagens – numa composição criadora de linguagem própria – nos impregnar, levamos a bagagem advinda da experiência de assistir a um filme para além da experiência em si. Utilizamos essa bagagem no nosso cotidiano, a carregamos transmutada em princípios éticos e estéticos, em valores que influenciam nossas práticas.

Nesse contexto, tornaram-se sucesso de público, na primeira década do século XXI, filmes como: *O Dia Depois de Amanhã, 2012* e *Avatar*. São películas que, direta ou indiretamente, trazem à tona preocupações inerentes ao nosso tempo, no que diz respeito à natureza. Para que entendamos a mudança de abordagem do cinema acerca do meio ambiente, e como esses enfoques influem, em alguma medida, no modo como nos relacionamos com o

meio, fazemos uma confrontação entre os dois filmes aos quais nos referimos no princípio deste trabalho, a saber: *Zorba, o Grego* e *Avatar*.

2.1 O Caso *Zorba*

Em *Zorba, o Grego* (1964) – produção greco-estadunidense dirigida por Michael Cacoyannis – depois de se conhecerem, à espera de um embarque para Creta, Basil, escritor em crise criativa, e Zorba (Anthony Quinn), minerador robusto e despojado, rumam para a ilha com a finalidade de reativar uma mina de lignito herdada por Basil. Para a exploração da mina, porém, eles têm de pôr abaixo uma miríade de árvores que servirão de matéria-prima para as escoras que reforçarão as galerias. Quando Zorba sugere o corte das árvores, Basil argumenta que elas não lhes pertencem, e, prontamente, o grego retruca: “a floresta é do monastério, o monastério é de Deus e Deus é de todos”. Logo, a floresta podia ser cortada e a madeira utilizada. Quando o plano é colocado em prática, sequer os monges se opõem à iniciativa, pelo contrário, tendo eles feito amizade com Zorba, mobilizam-se para benzer a mina e, assim, abençoar a empreitada dos protagonistas em prol do *progresso*.

2.2 O Caso *Avatar*

No filme *Avatar* (2009) – produção estadunidense dirigida e roteirizada por James Cameron – o contexto é bastante semelhante. A espécie humana, com a Terra vivendo uma grave crise energética, instala uma base espacial na lua Pandora com a finalidade de prospectar *unobtainium* – mineral fictício. Depois de ter encontrado o minério, para que seja levada a cabo sua extração, a floresta terá de ser devastada. Os *Na'vi*, nativos de Pandora, se unem para tentar salvar seu habitat com a ajuda do humano Jake. Jake é um ex-fuzileiro naval, agora confinado a uma cadeira de rodas. Seduzido pela hipótese de voltar a andar, ele se alista no projeto *Avatar* que tem como intuito a exploração de Pandora. Para tanto, uma vez que na atmosfera de Pandora não há oxigênio, os humanos só podem acessar o ambiente da lua utilizando uma cápsula na base espacial. Esta permite que eles dirijam mentalmente um avatar que emula o corpo de um *Na'vi*. Numa dessas expedições, Jake se perde dos demais integrantes do grupo e acaba por experimentar mais intensamente o modo de vida dos *Na'vi*. Nesse período, ele encontra muito mais do que um caso de amor com a mestra de seu treinamento para a *navidade*, chamada Neytiri, vivencia também uma experiência, poder-se-ia dizer, de amor-holístico e deslumbre pela natureza, aprendendo, assim, a estabelecer uma relação distinta para com o meio que o cerca.

3 Análise Comparativa: *Zorba* e *Avatar*

Como em *Zorba*, a missão humana em Pandora age sob a perspectiva de que a floresta pertence aos cientistas e militares que lá estabeleceram sua base, e de que tudo que ali está pode ser apropriado e *dominado*. Não obstante, para os *Na'vis*, a floresta não lhes pertence. Em contrapartida, impera uma consciência de que ali estão inseridos, ou seja, eles são parte integrante da floresta, a constituem e são constituídos por ela.

Por outro lado, se, em *Zorba*, Deus era o argumento que permitia a devastação, em *Avatar* é atribuído à deusa Eywa, no clímax da película, o *milagre* que açulou os animais a se unirem aos *Na'vi* na luta pela preservação de Pandora. Vale frisar que o termo *Mãe* – em contraposição a *Pai*, Deus – é um tratamento comumente dado à natureza pelos ambientalistas, havendo, nesse sentido, uma espécie de referência a uma entidade superior como, por exemplo,

uma deusa, que, na terminologia *verde*, em geral é referida como Gaia³. No caso da película essa deusa é Eywa.

Era típico da época de *Zorba, o Grego* o argumento que sustenta o seu enfoque voltado para o progresso, como são típicas do momento em que *Avatar* foi lançado as discussões apregoando uma nova dinâmica de conduta humana para com o ambiente vivo.

A despeito disso, a noção de vida aparece de forma bem distinta nas duas películas. Enquanto em *Zorba, o Grego* praticamente não há elementos que nos permitam pensar no ser humano em composição com um ambiente vivo, em *Avatar* essa perspectiva é reiterada a cada cena ou diálogo. Poder-se-ia dizer que, na comparação entre os dois filmes, há a transição de um olhar antropocêntrico para um modo de inserção sistêmico.

Nesse sentido, é interessante problematizar a seguinte afirmação acerca de *Zorba, o Grego*: “Trata-se de um filme que enfatiza o lado humano da existência e que preconiza a importância de valorizar e, sobretudo, de participar com toda intensidade da vida, a cada dia e a cada instante” (PICOLLI, 2010, p.10). Vida, aqui, evidentemente se refere à vida humana, e participar dela com toda intensidade pode implicar se valer do estatuto de indivíduo de uma espécie capaz de dominar a natureza e utilizá-la a seu bel-prazer.

A análise de Picolli (2010) está centrada numa acepção de vida antropocêntrica, que preconiza um ideal desenvolvimentista e humanista. Ora, é evidente que *vida* não é um conceito que se aplica apenas aos humanos. Cabe dizer que tudo que é dito, é dito por um observador (MATURANA; VARELA, 2001), devemos aduzir, *humano* (como o analista de *Zorba, O Grego* no excerto citado), mas, fossem outros seres dotados de linguagem (e já se especula o fato de alguns animais possuírem uma forma de linguagem rudimentar) definiriam *vida* nos moldes em que a conhecemos?

Ademais, não é possível haver vida humana como ente extirpado do contexto vivo fulcral à própria construção de sua humanidade. *Vida*, muito provavelmente, é um conceito provisório e variável que, em alguns contextos, pode admitir essa expressão antropocêntrica que acima demonstramos, mas em geral, paulatinamente, tende a ganhar uma proporção mais ampla, bem como abandonar o caráter essencialista ou humanista em prol de uma visão sistêmica, processual e inter-relativa.

Para Maturana e Varela (2001), por exemplo, o que distingue um organismo vivo é a sua capacidade de autoproduzir-se (autopoiese) e, como dissemos, não há vida humana extirpada do meio – como não há em qualquer outro organismo vivo. Completa e asépticamente apartados, ou não seríamos humanos (se apartados dos humanos) ou sequer seríamos (se apartados do ambiente), pois nos tornaríamos incapazes de produzir a nós mesmos da maneira que nos (auto)produzimos.

Assim, o confronto entre as abordagens de ambas as películas denota o que podemos chamar de uma mudança de paradigma no que diz respeito à relação do homem com o meio. A nosso ver, os filmes tanto refletem o contexto de suas épocas, quanto ajudam a reforçar os valores inerentes a elas de modo dialógico. Trata-se, em outras palavras, de um diálogo capaz de suscitar transformações em quem dialoga.

Além disso, é possível destacar, por exemplo, que o valor da amizade estabelecida entre dois sujeitos tão diferentes em *Zorba, o Grego* reflete um apelo legítimo do tempo em que o filme foi lançado. O caráter progressista do filme, dessa maneira, é também progressista no sentido positivo da palavra. Uma amizade entre um intelectual, herdeiro de uma grande propriedade, e um homem do povo, mesmo em nosso tempo, é algo pouco provável. O progresso preconizado na película, portanto, não se restringe apenas ao campo econômico, mas, também, às relações sociais. Desde esse ponto de vista, além de ser um filme comovente, ele reflete uma preocupação legítima de seu tempo, de maneira bastante sensível, e nenhuma dessas

³ Deusa Terra na Grécia pré-helênica.

virtudes deve ser ofuscada pela comparação aqui empreendida, restrita à temática do meio ambiente.

Nossas análises comparativas são elaboradas, exclusivamente, com o intuito de repensar nossa relação com a natureza por intermédio da interação com as obras cinematográficas, pois elas se comunicam conosco, nos educam sensível e sensitivamente, e agem sobre nós com poder formador. Mas, mais do que isso, o cinema também pode ser encarado como um macrodispositivo que investiga a sociedade em busca de realidades a serem problematizadas.

4 O Potencial Formativo do Cinema: a formação do interlocutor-espectador

As películas nos endereçam mensagens. Mensagens, estas, pré-digeridas e pré-processadas do âmbito do social, do real, e metamorfoseadas ficcionalmente para ganhar em potencial sedutor e, assim, realimentar o *diálogo*. Como destaca Jacques Rancière (2005, p.58), “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”. Poderíamos dizer mais, o filme, nas palavras de Jacques Aumont (2008, p.24), “é um meio eficaz de transmissão ou até mesmo de elaboração do pensamento”. Ficcional, portanto, muitas vezes é uma busca por elaborar o pensamento e uma estratégia para motivar o pensamento de quem frui a obra. O ato de assistir a um filme, tal qual a experiência intersubjetiva, propicia, de fato, a reelaboração das dinâmicas de saber-fazer bem como de perceber-se a si e aos outros em relação de construção.

De qualquer modo, é importante que se torne claro, também, que não há passividade e inocuidade em uma obra cinematográfica, ela não é concebida por seus realizadores a esmo, como fantasia asséptica, mas como obra temporal que dialoga com a sua época e seu espectador, (re)processando realidades por meio da assimilação de demandas da sociedade. Julio Cabrera (2002) se apoia na noção de conceito-imagem que, grosso modo, diz respeito à maneira cinematográfica de conceituar determinada realidade-fílmica enquanto realidade plausível, e, com base nesse pressuposto, reforça a imparcialidade fílmica ao afirmar que “a imagem é tão seletiva e tendenciosa como a ideia, como qualquer outra apresentação de conceitos” (CABRERA, 2002, p.108).

Talvez seja em certa medida graças a isso que adoramos falar de filmes e, mesmo que de maneira inconsciente, aplicamos com frequência o aprendizado fílmico em nossas vidas. Eles, afinal, dialogam com nossa realidade, ora até ditando outros caminhos e tendências, mas sempre conectados semanticamente com aquilo que vivemos no âmbito em que, para o bem e/ou para o mal, somos convidados a conviver, a sociedade.

Não por acaso Rosália Duarte desfere a seguinte colocação em sua obra *Cinema & Educação*: “a socialização é algo em permanente construção, em que os protagonistas são, ao mesmo tempo, agentes e produtos da interação social” e, parafraseando Georg Simmel, complementa: “os indivíduos se socializam produzindo o social” (SIMMEL, 1983 apud DUARTE, 2002, p.16). Pensando a educação como um processo de socialização, para Duarte (2002), a temática do cinema deve ser encarada como relevante para educadores uma vez que vivemos numa *sociedade audiovisual*. Nesse sentido, ela conclui:

É inegável que as relações que se estabelecem entre espectadores [para nós, aqui, serão *interlocutores-espectadores*], entre estes e os filmes, entre cinéfilos e cinema e assim por diante são profundamente educativas. O mundo do cinema é um espaço privilegiado de produção de relações de “sociabilidade”, no sentido que Simmel dá ao termo, ou seja, forma autônoma ou lúdica de “sociação”, possibilidade de interação plena entre desiguais, em função de valores, interesses e objetivos comuns (DUARTE, 2002, p.17, grifo nosso).

Em virtude dessa possibilidade interativa é que reforçamos o papel de interlocução do espectador no diálogo fílmico. O espectador não é passivo nesse diálogo. Assim, as vias de

sociabilidade sugeridas ao *interlocutor-espectador* sob a óptica de uma socialização participativa, reincidentem, como dissemos, sobre a sociedade e articulam demandas sociais às quais a indústria cinematográfica está permanentemente atenta, pois, para ela, se constituem em nichos de mercado, de modo que filmes alheios a esse diálogo, provavelmente, estarão fadados ao fracasso de público.

Duarte (2002, p.19) contribui novamente com nossa argumentação ao enfatizar que “determinadas experiências culturais, associadas a uma certa maneira de ver filmes, acabam interagindo na produção de saberes, identidades, crenças e visões de mundo de um grande contingente de atores sociais”. Todos esses fatores, por conseguinte, em maior ou menor proporção acabam por ser refletidos na esfera social e nas dinâmicas que os seus atores empreendem no dia a dia.

De qualquer modo, é importante frisar que as películas representam alternativas para a recriação imaginária dos contextos reais/sociais vividos e, desse modo, possibilitam uma via interessante para repensar esses contextos e, sobretudo, rever práticas, comportamentos, valores etc. Porém, para tanto, é imprescindível cotejar os elementos de composição das películas, estando a par da sua não neutralidade. Tomando os filmes, assim,

[...] por dentro de certa discursividade, estabelecendo as complexas relações entre um certo tempo, as verdades que nele se procura veicular e reafirmar, a materialidade da produção dessas verdades, as lutas em jogo e os modos de sujeição e subjetivação a elas correspondentes. Essa trama é que precisa ser descrita, quando nos debruçamos, por exemplo, sobre materiais midiáticos audiovisuais, em articulação com a vida de alunos e professores em suas práticas pedagógicas cotidianas (FISCHER, 2007, p.292).

Há, em qualquer caso, um diálogo estabelecido. Um diálogo virtualizado na relação filme-espectador e no qual não se pode desconsiderar os valores de verdade, os sentidos, que se pretende veicular, os contrapondo com aquilo que se vive no âmbito social. Na prática educativa, no entanto, esse diálogo vem pressupondo, geralmente, um segundo nível dialógico que envolve o filme: a intermediação pós-fílmica, em que educadores conduzem os educandos a determinadas leituras sobre a obra. Assim, levando em conta o papel do professor como mediador da construção hermenêutica dos alunos acerca de suas percepções e, num segundo momento, de seus juízos sobre a película, é de extrema importância investir na formação cinematográfica do professor e na sua capacitação para a leitura fílmica, de modo que esta jamais seja a-histórica ou descontextualizada.

Reiteramos que não se trata, apenas, da formação de espectadores com competências cinematográficas, mais do que isso, trata-se da formação de *interlocutores-espectadores* docentes capacitados para formar *interlocutores-espectadores* discentes quiçá, assim, dando os primeiros passos para a formação de um público mais crítico e ciente de seu papel de interlocutor. Um público dessa natureza talvez seja capaz de, tendo refletido semântica e sintaticamente, nesse caso, obras cinematográficas, reler a sociedade e a si mesmo no que tange aos processos de formação de si e do social. E, se vier a calhar, a partir disso, redinamizar condutas para consigo e para com o todo – inclusive no que diz respeito ao ambiente vivo.

Nesse sentido, é indispensável repensar o papel dos educadores, dos educandos e da escola no que diz respeito ao cinema enquanto prática educativa, mas, sobretudo, repensar as políticas públicas, pois se faz mister investir na formação continuada dos professores para fins de intermediação/facilitação do processo de leitura cinematográfica. Visto que o ato de assistir a um filme é “uma prática social [e educativa] tão importante, do ponto de vista da formação cultural e educacional das pessoas, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais” (DUARTE, 2002, p.17) não cabendo, de modo algum, ficar o cinema relegado ao estatuto meramente de recreação ou entretenimento.

Como dissemos, trata-se de um duplo diálogo produtor de verdades tecidas coerentemente, de modo temporal. De um lado, no interior da discursividade da obra cinematográfica; de outro, na reelaboração do pensamento dos *interlocutores-espectadores* que potencializam sua capacidade de interlocução por meio da capacitação para a prática desses diálogos e pelo seu exercício. A resposta ao filme, a interlocução, por sua vez, reincide sobre a sociedade e, logo, sobre a própria indústria cinematográfica em forma de demandas e apelos sociais que inspiram novos filmes.

Nesse aspecto, citemos o cineasta letão, considerado um grande mestre nas técnicas de montagem. Procurando fazer uma análise bastante geral da natureza do fenômeno audiovisual, Sergei Eisenstein se inquirir “onde devemos procurar uma base segura de experiência para começarmos nossa análise?” (EISENSTEIN, 2002, p.52). A resposta vem logo a seguir:

Como sempre, a mais rica fonte de experiência é o próprio Homem. O estudo de seu comportamento e, particularmente neste caso, de seus métodos de perceber a realidade e de formar imagens da realidade será nosso determinante. Posteriormente, em nosso exame de questões estritamente de estilo, veremos que o Homem e as relações entre seus gestos e entonações da voz, que surgem das mesmas emoções, são nossos modelos para determinar estruturas audiovisuais [...]. (EISENSTEIN, 2002, p.52).

É preciso que deixemos claro que não se trata, apenas, de levarmos em conta os comportamentos do “Homem” e seus modos de vida, mas de investigarmos o próprio fenômeno perceptivo e as competências humanas para a leitura do audiovisual em sua historicidade. Desse modo, a arte cinematográfica é recriada, também, a partir da recriação de seu espectador e do refinamento e aprimoramento deste para fruir as obras.

Nesse viés, resta a cada um de nós nos orientarmos e educarmos (cinematograficamente falando) no sentido de adquirirmos competência para extrair desse *diálogo* experiências ético-estéticas construtivas sob o ponto de vista da lógica do convívio com o ambiente vivo, por exemplo – temática explorada tautologicamente no filme *Avatar*. Experiências tais que produzam um aprimoramento da nossa relação com tudo aquilo que nos cerca. Arriscaríamos a dizer que convivemos, todos nós, os *interlocutores-espectadores*, com os filmes aos quais assistimos (ou pelo menos com aqueles que realmente nos comovem, *mexem conosco*), e essa convivência ocorre para além da experiência da contemplação ativa da obra. Ativa porque, como já mencionamos, o cinema sonda a sociedade e o indivíduo em busca de enredos, de modo que toda e qualquer apreciação fílmica é, em dada medida, ativa. Mas eis que nos deparamos com um problema pertinente à educação cinematográfica aqui defendida: como tornar o espectador ainda mais ativo, agregando-lhe criticidade e competência para a leitura fílmica bem como enriquecendo seu potencial lapidador de demandas sociais?

Não se trata de criar ou formar cineastas ou críticos de cinema, mas educar *interlocutores-espectadores* capazes de pensar a produção de sentidos empreendida por uma linguagem específica por meio de um macrodispositivo industrial perspicazmente atento às dinâmicas sociais.

É nessa conjuntura que se torna pertinente citar a contribuição de Elizabeth Ellsworth (2001). A autora trata das mensagens, jamais neutras, do cinema em termos de *modos de endereçamento*. Ou seja, não são meramente enunciados persuasivos endereçados pelos filmes aos seus espectadores, de modo que não exista um ajuste preciso entre endereçamento e resposta, a relação não é causal. Em contrapartida, Ellsworth (2001) sugere que o endereçamento se dará na inter-relação filme-espectador, de modo temporal, dando margem para a experiência de posições de sujeito por parte do espectador. Esclarece, ainda, que:

O modo de endereçamento não é um conceito neutro na análise cinematográfica. Trata-se de um conceito que tem origem numa abordagem de estudos do cinema que

está interessada em analisar como o processo de fazer um filme e o processo de ver um filme se tornam envolvidos na dinâmica social mais ampla e em relações de poder (ELLSWORTH, 2001, p.24-25).

Assim, as percepções possíveis nas posições de sujeito passíveis de serem admitidas ocorreriam entre a sintaxe do filme e o uso que o espectador faz dele, num espaço social. Poderíamos ir além e dizer que a própria sintaxe do cinema, entendido aqui como indústria, inteirar-se-á sobre a utilização que os *interlocutores-espectadores* fazem da bagagem contida nas películas, de modo a imiscuir-se no social por meio deles próprios (os espectadores) e absorver dele (o social) o âmago da sociabilidade-fílmica gerada pelo diálogo de que aqui estamos tratando. Invariavelmente, filmes, *interlocutores-espectadores* e cultura de modo geral, se entrelaçam de maneira mutuamente formativa, porém somente os espectadores passam pelo crivo das escolas e têm um desígnio formativo instituído e demandado pela sociedade.

Desse modo, o aprendizado cinematográfico dos educandos(as) deve se dar no trânsito crítico e autocrítico por esses *entre-lugares* situados entre o endereçamento da película e as respostas a esse endereçamento (os múltiplos olhares, opiniões e entendimentos do filme no entrelaçamento com as variadas experiências pessoais dos educandos).

5 O Cinema na Sensibilização Ecológica

Victor Amar Rodríguez (2009) defende a ideia de que o cinema pode contribuir com a educação ambiental, uma vez que estimula a sensibilização (ou *comove*), porém rechaça a categorização *cinema ambiental*, admitindo que qualquer gênero pode ser problematizado no sentido de sensibilizar ambientalmente. *Zorba, o Grego*, por exemplo, não poderia, de modo algum, ser considerado um filme de cunho ambientalista, mas, justamente por retratar um comportamento passível de ser trabalhado criticamente, ele é uma obra cuja problematização de cunho ambiental é possível, sobretudo quando analisado junto a outras obras.

Os filmes são obras de arte temporalmente contextualizadas e, enquanto tais, como vimos argumentando, dialogam com seu tempo e com seus *interlocutores-espectadores*. Nessa perspectiva, ao oferecerem possibilidades de problematização do contexto e um contingente bastante significativo de outros pontos de vista ficcionados acerca da realidade presente, não necessariamente precisam ser filmes *ambientalistas* para que sejam aferidos sob o espectro ambiental.

A propriedade fílmica de *espantar* ou *comover* advém, justamente, do que Christian Metz (1977) considera ser o mais importante de todos os quesitos cinematográficos: a capacidade de produzir uma *impressão de realidade* junto a seus espectadores. Reforçando nosso argumento de que o espectador também é interlocutor no diálogo fílmico, Metz (1977, p.16) afirma que, pela potência de realidade que o filme carrega ele “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’”, havendo, assim, um modo particularmente fílmico de se tornar crível e pactuar uma realidade consentida com seu público e, dessa maneira, estabelecer com ele uma conversação.

Entretanto, no momento em que o público se imbuí de um gosto pelo filme, entregando-se à sua apreciação, a realidade fílmica, além de consentida, é *consentida*. Isso porque *interlocutores-espectadores* partilham, assim, um mesmo sentimento-fílmico. Ao se distanciar de si, num ato muito mais frutivo e sensível do que racionalizável, para, com isso, imergir no desenrolar do próprio filme e, assim, experimentá-lo esteticamente, o *interlocutor-espectador* experimenta uma espécie de deslocamento em que adentra outro ambiente. Ele vivencia, assim, o ambiente fílmico mesmo que essa experiência seja de cunho mais estético do que físico e, ambientando-se nele, reflete/sente outros modos de ambientação.

Em parte livre da objetividade inescapável que o conecta com o ambiente real, o público-sensibilizado, apenas frui/flui desinteressadamente o/no ambiente fílmico e, justamente pela fácil possibilidade de escape dessa fruição/fluidez, pela sua finitude pré-conhecida, deambula ficcionalmente por esse ambiente de forma autoconstitutiva. Isso é, por saber de antemão que frui/flui (n)a ficção, mas que esta encontra eco na realidade, experimenta certa liberdade de imaginação e, por vezes, chega a antever cenas e ambientes cenográficos. De qualquer modo, numa experiência estética desse cunho há um processo que fomenta a imaginação e a sensibilidade. Como acertadamente opina Rosália Duarte (2002, p.70), “temos necessidade de sair um pouco do mundo real para aprender a lidar com ele”.

Assim, gradativamente, por meio do próprio fluir no filme e com ele, fruindo-o, cria-se no imaginário do público também outra concepção de ambiente (e conduta para com ele) que pode, ainda, funcionar como repertório, seja para o respaldo da objeção crítica ao ambiente (e conduta para com ele) não desejado(a), seja como argumento sensibilizador vivenciado em prol de um ambiente idealizado. Não obstante, talvez o principal ponto que aqui mereça ressaltar seja a própria experiência estética de ambientalização sensível. Esta opera, também, como exercício de abertura à alteridade e a outras possibilidades de verdade, de valores, de condutas e de vias de conhecimento. Nesse viés, inferimos que esta apresenta-se como um meio para a autoformação ética, estética e cognoscitiva, de modo bastante amplo, transcendendo a formação, por assim dizer, ambiental.

De qualquer modo, o filme propicia uma espécie de construção estética *consentida*. Num ambiente que alia conteúdo e forma, o *interlocutor-espectador*, ao realizar sua *ambientalização fílmica*, partilha desse sentimento e o leva para sua vida real. Ele é, gradualmente, transformado pelos ambientes ficcionais em que adentra. A *ambientalização fílmica* enquadra-se, assim, no rol das experiências estéticas. Experiência que é mais de entrega do que de racionalização, na qual o *interlocutor-espectador* suspende os pré-julgamentos para, num pacto de co(n)sentimento na fluidez do filme, ambientar-se no ambiente fílmico e experimentá-lo como potência de (auto)transformação.

A partir dessa ambientação, o *interlocutor-espectador* cria parâmetros para aferir suas noções de ambiente e sua dinâmica de conduta no que diz respeito ao ato de habitá-lo. Essa fusão, porém, só se dá pelo fato de o filme possuir a propriedade de emular a realidade, pois só aquilo que é realmente passível de ser sentido pode ser *consentido*. Para dizer de outro modo, para determinado sentimento poder ser comungado é imprescindível um pacto de realidade que o defina enquanto sentimento possível. Por esse mesmo motivo, aliado a sua conotação realista, o cinema pode se apresentar, também, como via plausível para a emulação do ato de se colocar no lugar do outro, como meio para o exercício da empatia, essencial à criação de uma ética do respeito pela diferença e, no caso do ambiente vivo, da construção de uma conduta orientada para a convivência que acolhe o ambiente como instância constitutiva e de cuidado.

Além disso, a possibilidade de problematização do ambiente vivo se dá, sobretudo, por meio do modo particular do *interlocutor-espectador* em co(n)sentimento se inserir no ambiente fílmico cujas características, de alguma maneira, serão verossimilhantes em relação à noção de ambiente do tempo histórico em que o filme foi realizado. Trata-se de uma entrada ciente de que há algo real ali *dentro* que permite refletir/sentir o real de *fora*. Desse modo, por exemplo, a experiência estética de *ambientalização fílmica* propiciada por *Zorba, o Grego* no *interlocutor-espectador* contemporâneo, relativamente sensível às discussões ambientais em voga, pode causar um profundo estranhamento, uma ruptura no próprio ato de fluir/fruir no/o ambiente fílmico por parte do público. Isso se deve ao desvio anacrônico no tocante à noção de ambiente (natural) do filme se comparada à acepção hodierna.

Contudo, mesmo essa ruptura pode gerar um sentimento que fomenta a criação de ambientes possíveis. Ademais, a própria experiência de ruptura do fluir/fruir fílmicos submetida a uma autoanálise ou a uma análise mediada já consiste numa problematização do ambiente

fílmico e numa abertura de perspectiva para a problematização do meio ambiente de modo geral.

Cabe ressaltar que não por acaso o ambiente estrategicamente neutro da sala escura – agora tomando a experiência idealizada para o encontro filme-público⁴ – visa a potencializar os sentidos pactuantes e, por consequência, dialogais do público: a audição e a visão. Na busca pela *anulação* ambiental da experiência de exibição se pretende situar o *interlocutor-espectador* noutro ambiente, um ambiente sensível. Desse modo, poder-se-ia dizer que essa estratégia é mais um convite à exibição participativa em pelo menos dois aspectos: (1) por tentar facilitar a *ambientalização fílmica* e, conseqüentemente, tornar os espectadores interlocutores-espectadores; e (2) por ser promovida num ambiente social (a sala de cinema).

Convém, além disso, tecer algumas considerações sobre a experiência proporcionada pelo filme *Avatar*. Ela não só condiz com uma noção integracionista e convivial típica do tempo presente como, por meio de adereços que conotam conectividade⁵, amplifica as noções possíveis de ambiente bem como os modos de ambientalização. É importante notar que o filme leva ao extremo a noção de ambientalização entendida de maneira sensível, pois os próprios personagens acessam o ambiente por meio de um avatar, ou seja, eles não experienciam fisicamente o ambiente de Pandora, mas psíquica e emocionalmente. O próprio protagonista do filme vê nesse recurso a possibilidade de sentir novamente parte de seu corpo e, habitando um corpo que não é o seu, ele chega a se apaixonar, tamanha é a potência de sua ambientalização. A obra sugere, ainda, por meio desses adereços de conectividade – e de outros presentes em sua trama – a noção de ambiente como instância de formação da qual o sujeito é incindível.

De qualquer modo, seja sob a óptica conscientizadora ou sensibilizadora, pelo convencimento ou pela comoção, pelas vias da percepção, da razão ou da sensibilização, os filmes apresentam alternativas para repensar o ambiente vivo. Em outras palavras, o ambiente fílmico tende a potencializar a reflexão/sensibilização para com o ambiente vivo. Em virtude disso que Amar Rodríguez (2009), com razão, defende a possibilidade de problematização de qualquer gênero de película no que diz respeito a sua abordagem de ambiente.

Levando em conta o potencial ético-estético do cinema, mas, sobretudo, seu potencial emulador da realidade e do encontro com o outro, ele pode propiciar uma sensibilização que sirva de alicerce para transformações das dinâmicas de saberes-fazer dos educandos em suas interações com o meio. Essas transformações se dariam pela assunção do outro (no caso, o meio, mas não necessariamente ele) enquanto legítimo outro na convivência (MATURANA, 1998) e o reconhecimento da responsabilidade de cada *interlocutor-espectador* no histórico de interações.

Parece-nos, de qualquer modo, que o próprio cinema traz consigo um potencial imenso de alternativas de reconhecimento da alteridade e pensamos ser possível principiar, com esse reconhecimento, um longo caminho para o estabelecimento de uma dinâmica de relações diversas com o ambiente vivo. O outro pode ser um grego, um *na'vi*, outra língua ou cultura ou mesmo outra posição de sujeito que poderá nos fazer refletir sobre um modo de ser no mundo diverso do nosso. Esse potencial, no entanto, pode passar despercebido se não problematizado.

⁴ Embora essa experiência idealizada (o ato de ir às salas de cinema) possa estar perdendo espaço para outros tipos de experiência com o cinema, a maioria dos filmes ainda são produzidos e pensados de antemão para uma exibição em ambientes idealizados, as salas escuras. Por vezes, forjamos a experiência idealizada em outros locais: nossas casas (com *home theater*, luzes apagadas e sentados em nossa poltrona predileta), salas de aula (com *data show* e um coletivo de interlocutores-espectadores), auditórios (de modo semelhante às salas de aula) etc.

⁵ Os habitantes de Pandora multiplicam suas possibilidades de fluidez ambiental por meio de tranças que os conectam com outros animais que possuam tranças idênticas. O fato de o filme ter sido produzido em 3D ajuda a dar ainda mais ênfase a essa potencialização. Ao mesmo tempo, esse exemplo transmite, também, a ideia de conectividade e de interdependência do sujeito em protagonismo para com outros *sujeitos* colocados num *continuum* e não numa posição aquém, em uma hierarquia verticalizada.

A ausência de investimento no potencial de leitura fílmica e, mais do que isso, a falta de criação do hábito de fruir obras de arte e, particularmente, obras cinematográficas dificulta a experiência de ambientalização sensível, bem como de tomar posições de sujeito, de se colocar no lugar do outro.

Por outro lado, é interessante pensar como a análise de dois filmes, a fim de abeirar-se da problematização do meio ambiente, fornece leituras que nos permitem notar uma mudança semântica no que se refere ao modo de perceber a natureza. A noção de meio ambiente, nos 45 anos que separam o lançamento das obras, certamente sofreu transformações, mas, nesse ínterim, ocorreu, principalmente, a sensibilidade em relação ao tema. De uma visão utilitarista e antropocêntrica para uma óptica de composição com o ambiente. Ou, para utilizar termos bastante em voga no presente, houve uma transição de uma visão reducionista e desenvolvimentista para um olhar holístico.

Não obstante, se é nítido o fator temporal nas acepções de ambiente, o mais interessante, e o que aqui buscamos com mais afinco, são as possibilidades de problematizações ambientais que residam nas películas (seja nas duas referidas neste texto, seja em quaisquer outras desde que estejamos atentemos a esse quesito) numa perspectiva de *ambientalização fílmica* sensível. A fruição de um filme pode estar aliada à fluidez de penetrar em sua trama, experienciando o ambiente fílmico e o sentindo como ambiente possível e, portanto, problematizável.

6 Considerações Finais

A partir da discussão promovida neste artigo, defendemos que a Educação pode se servir de filmes como *Zorba*, *o Grego* e *Avatar* para estabelecer contrapontos que ajudem a problematizar a temática ambiental. Com isso, a partir deles se poderia, por exemplo, falar da provisoriade das verdades (ambientais ou não) e referir os embates no campo da ciência por uma mudança de paradigma ao mesmo tempo em que se aborda a questão ambiental. Concomitantemente, os alunos estariam sendo iniciados no hábito da apreciação fílmica e se poderia pôr em debate o modelo de progresso e racionalidade centrado no desenvolvimento econômico que requer, por exemplo, a prospecção gradativa de fontes de energia, como em ambas as películas.

Cabe ressaltar, porém, que as temáticas das obras cinematográficas devem ser apenas pontos de referência que servirão de ancoragem para um exercício gradativo de experiência sensível do ambiente fílmico, a fim de que se crie um repertório ambiental que forneça parâmetros para se repensar o meio ambiente e, especialmente, formas alternativas de habitá-lo sob a óptica do convívio. Em geral, a disposição do público cinematográfico para a fruição, imerso na dinâmica da obra, favorece a experiência de fluir no ambiente fílmico.

Além disso, tal como foi defendido ao longo do trabalho, a experiência fílmica em propostas pedagógicas tem um grande potencial formativo e de transformação social, uma vez que favorece a formação de *interlocutores-espectadores*. No que concerne à sensibilização ecológica, o processo de *ambientalização fílmica* representa uma possibilidade de abertura a modos de apresentação/experimentação da natureza que contribui para ampliação de repertório ambiental. *Interlocutores-espectadores* abertos a tal experiência não se tornam apenas multiplicadores de valores ambientais e de condutas ecologicamente orientadas, mas partícipes num processo de criação e proliferação de argumentos/sensibilidades que tomam o ambiente como legítimo outro na convivência e, portanto, como outridade que atua, formativamente, na constituição de cada sujeito que com ela entra em relação. Logo, a educação ambiental não deve educar apenas para a constituição de condutas ecologicamente orientadas, mas para a percepção do ambiente como outridade formadora e, nesse sentido, as obras cinematográficas podem se tornar grandes aliadas.

Referências

AMAR RODRÍGUEZ, V. El cine por una educación ambiental. *Educación & Realidade*, Porto Alegre, v.34, n.3, p.133-145, 2009.

AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

AUMONT, J. Pode o filme ser um ato de teoria? *Educación & Realidade*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p.21-34, 2008.

BRASIL. *Lei nº 13.006*, de 26 de junho de 2014. Acrescenta § 8º ao art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para obrigar a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica. Brasília: Casa Civil, 2014. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Lei/L13006.htm>. Acesso em: 25 out. 2019.

CABRERA, J. *Cine: 100 años de filosofía – una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.

CACOYANNIS, M.; QUINN, A. *Zorba, O Grego*. [filme]. Produção de Michael Cacoyannis e Anthony Quinn (produtor associado), direção de Michael Cacoyannis. Estados Unidos; Reino Unido; Grécia: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1964. DVD, 142 minutos. Preto e branco. Som Mono.

CAMERON, J.; LANDAU, J. *Avatar*. [filme]. Produção de James Cameron e Jon Landau, direção de James Cameron. Estados Unidos; Reino Unido: Twentieth Century Fox Film Corporation, Dune Entertainment, Ingenious Film Partners e Lightstorm Entertainment, 2009. DVD, 162 minutos. Colorido. Som Dolby Digital.

COLLA, R. A. *Ecologização e convivialidade: aproximações entre a educação ambiental e o cinema*. 2014. 103f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5698>>. Acesso em: 25 out. 2019.

COLLA, R. A. Cinema e Educação Ambiental: interlocuções a partir de um estudo de recepção do filme Avatar. *Ambiente & Educação*, Rio Grande, v. 24, n. 1, p. 223-234, 2019.

DUARTE, R. *Cinema & educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELLSWORTH, E. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema, uma coisa de educação também. In: SILVA, T. T. (Org.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p.07-76.

FISCHER, R. M. B. Mídia, máquinas de imagens e práticas pedagógicas. *Revista Brasileira de Educação*, São Paulo, v.12, n.35, maio/ago, p.290-299, 2007.

GADAMER, H-G. *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1999.

GRÜN, M. A Outridade da Natureza na Educação Ambiental. In: CARVALHO, I. C. M. de; GRÜN, M.; TRAJBER, R. (Orgs.). *Pensar o Ambiente: bases filosóficas para a Educação Ambiental*. Brasília:

Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, UNESCO, 2006. p.177-187.

MATURANA, H. *Emoções e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

MATURANA, H.; VARELA, F. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo: Palas Athena, 2001.

METZ, C. *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PICOLLI, A. A celebração da amizade e do prazer em viver: uma reflexão sobre o filme “Zorba, O Grego”. *Revista Tucunduba*, Belém, v.1, n.1, p.12-21, 2010.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.