

DISCURSOS HEROICOS: REPRESENTAÇÃO HEGEMÔNICA NOS AUDIOVISUAIS SOCIOAMBIENTAIS

Cecília Maria Pinto do Nascimento¹
Maria das Mercês Navarro Vasconcellos²
Maurício Compiani³

Resumo: A temática socioambiental está permeada por um tipo de representação da Terra associado a discursos que reforçam uma concepção de relação sociedade e natureza da ordem de uma humanidade genérica e a-histórica. Essa configuração tem influenciado a realização de práticas de Educação Ambiental (EA) que, ao abstraírem dos fenômenos a sua concretude histórica, têm agravado os problemas socioambientais locais/globais, sua explicitação e enfrentamento coletivo. Considerando a emergência de se propor trabalhos educativos de EA emancipatórios, nos dispusemos a estudar as características dessas representações e identificamos um mecanismo ideológico que reforça relações sociedade e natureza como resultante das ações dos indivíduos em suas vidas privadas, e não como produtos de processos sociais, econômicos, políticos, culturais. A partir da construção de proposta de análise, combinando estudos do campo sócio-histórico do discurso e da arte/cinema, denominamos esse mecanismo *Discursos heroicos*, a fim de explicitar sua atuação para fazer frente à mesma.

Palavras-chave: Audiovisual socioambiental. Problemas socioambientais. Discursos heroicos.

HEROIC DISCOURSES: HEGEMONIC REPRESENTATION IN AUDIOVISUAL ENVIRONMENTAL

Abstract: The environmental theme are traversed through by a kind of Earth's representation associated with discourses that reinforce a conception of the relation between society and nature's order of a generic and ahistorical humanity. This setting has influenced the practice of conducting Environmental Education (EE), which by abstracting the phenomena of its historical concreteness, has exacerbated locally/globally social and environmental problems, its evidence and collective coping. Considering the urgency of proposing EE emancipatory educational work, we intend to study the characteristics of these representations and to identify an ideological mechanism that reinforces society and nature relations as resulting from actions of individuals in their private lives and not as products of social, economic, political and cultural processes. From the construction of the proposed analysis of combining socio-historical field studies of the discourse also art/cinema, we named this mechanism "Heroic Discourses" in order to clarify its actions to withstand the same.

¹ Doutora em Ciências pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora Adjunta no Curso de Licenciatura em Física da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, Dourados/MS, Brasil; cmpn.ci@gmail.com

² Doutora em Educação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Educadora do Museu da Vida/Casa de Oswaldo Cruz/Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), Rio de Janeiro/RJ, e como Professora de Ciências da Rede Pública do Sistema Municipal de Ensino do RJ atuando na equipe da Gerência de Educação de Jovens e Adultos da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro/RJ, Brasil; mercesnavarro2014@gmail.com

³ Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor Titular da Faculdade de Educação (FE) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, Brasil; compiani@unicamp.br

Keywords: Audiovisual environmental. Environmental problems. Heroic discourses.

DISCURSOS HEROICOS: REPRESENTACIÓN HEGEMÓNICA EN LOS AUDIOVISUALES SOCIO-AMBIENTALES

Resumen: El tema del medio ambiente está impregnado de una especie de representación de la Tierra asociada con discursos que refuerzan un concepto de relación entre la sociedad y la naturaleza de la orden de una humanidad general y a-histórica. Ajuste que ha influido en la realización de prácticas de educación ambiental (EA) que, abstrayendo de los fenómenos su concreción histórica, han exacerbado los problemas ambientales locales/globales, su explicación y afrontamiento colectivo. Teniendo en cuenta la necesidad de proponer trabajos educativos de EA emancipatorios, empezamos a estudiar las características de estas representaciones e identificamos un mecanismo ideológico que refuerza las relaciones sociedad y naturaleza como resultado de las acciones de los individuos en su vida privada, y no como producto de procesos sociales, económicos, políticos, culturales. A partir del análisis de la propuesta de construcción, combinando los estudios del campo socio-histórico de la palabra y el arte/cine, llamamos a este mecanismo discursos heroicos para explicar sus acciones para hacer frente a la misma.

Palabras-llave: Audiovisual Socio-ambiental. Problemas socio-ambientales. Discursos heroicos.

1. Introdução

Nas ações de Educação Ambiental (EA), em geral, e nas páginas na *internet* e materiais de divulgação dos institutos e empresas que mantêm setores de Responsabilidade Socioambiental, tem se consolidado uma tendência no uso de imagens e vídeos com intuito de potencializar as mensagens de conscientização e responsabilidade para com as consequências da crise socioambiental vigente. O uso desses recursos é cada vez mais comum, visto que vivemos em uma sociedade na qual imagens e vídeos, com ou sem som, têm cada vez mais destaque e importância, e com os quais nos relacionamos e mediamos nosso relacionamento com o outro a todo momento. O curioso, em princípio, é que ao orientarmos nossa atenção para a temática socioambiental contemporânea, não é difícil perceber o uso de representações do planeta Terra que se desdobram em uma infinidade de formas e ideias.

Em nosso trabalho de doutorado percebemos que as representações do planeta Terra têm sido largamente associadas aos discursos hegemônicos de Responsabilidade Socioambiental (LAMOSA, 2010) e a práticas educativas de EA Conservadora (GUIMARÃES, 2004) que reforçam e mantêm um tipo de educação sobre o lugar/ambiente que, segundo Guimarães (2004), perpetua uma educação comportamentalista que fragmenta, simplifica e reduz a realidade. Ou seja, não contribui para a explicitação dos problemas socioambientais em toda a sua complexidade, e compromete as proposições coletivas para seu enfrentamento.

Frente a essa configuração, reiteramos a importância da proposição de trabalhos educativos de EA, emancipatórios, pois consideram o produto da prática humana, em seu desenvolvimento histórico, como social em vez de universal/natural, portanto passível de uma abordagem crítico-problematizadora que intenciona a transformação de seus aspectos mais opressores e geradores de desigualdade. Práticas educativas emancipatórias procuram contribuir para a criação de espaços em que seja possível aos educandos a experiência e o exercício da liberdade e da autonomia, e em que se estabeleçam relações dialógicas. Essas

práticas contribuirão, de forma mais efetiva, para fortalecer processos emancipadores caso se considere, em seu planejamento e no cotidiano, o fato de que estão se realizando dentro do contexto societário do *capitalismo tardio*⁴ (JAMESON, 1996), que limita profundamente o alcance desse objetivo (VASCONCELLOS, 2008). Essa é uma condição necessária, embora não suficiente, para todas as práticas de educação que pretendem ser emancipatórias e, para tanto, devemos cuidar da precisão no que diz respeito ao que deve ser enfrentado, o que nos conduz a definir o que consideramos por emancipação.

Nesse sentido, nos referenciamos em um dos principais pesquisadores do campo da Educação Ambiental crítica, que, em um texto dedicado exclusivamente a definir esse conceito, explica emancipação com as seguintes palavras:

[...] há emancipação quando agimos para superar e superamos: (1) relações paternalistas e assistencialistas que reproduzem a miséria (intelectual e econômica); (2) uma educação que impede a capacidade crítica de pensar e intervir de educadores-educandos; (3) a apropriação privada do conhecimento científico; (4) práticas políticas que viciam a democracia e sufocam o desejo da participação, garantindo o privilégio de oligarquias que se constituíram com a lógica colonial que instaurou o Brasil; (5) relações de classe que condenam milhões a uma condição indigna, de precariedade na luta pela sobrevivência, por força dos interesses do mercado e seus agentes, “coisificando” a vida. (LOUREIRO, 2007, p.161).

Nesse conceito de emancipação, o autor aponta que as práticas educativas que pretendem ser emancipatórias não podem se resumir, apenas, a disseminar boas intenções, mas, sim, agir para o avanço na superação dos limites apontados no trecho supracitado. Somente assim será possível avançar nos processos de educação fundamentados em relações sociais pautadas “[...] pela igualdade e justiça social, pelo respeito à diversidade cultural, pela participação e pela autogestão” (LOUREIRO, 2007, p.161). Para tanto, é necessário que tais trabalhos sejam desenvolvidos a partir de uma base teórico-metodológica que busque uma consciência crítica em relação à realidade não somente do problema localmente apontado, mas das relações deste com a estrutura global do planeta, ao mesmo tempo em que leve em conta a estrutura social e econômica e a produção cultural e simbólica em torno da questão estudada, procurando explicitar seu contexto de produção.

Nesse trabalho nos propomos a explicitar o papel que as representações hegemônicas de temática socioambiental desempenham nesse contexto em particular, como influenciam os trabalhos educativos de EA, quais são suas principais características e como produzem sentidos. Como esse propósito foi parte de nosso trabalho de doutorado, apresentamos, aqui, os aspectos mais gerais desse processo e indicamos a leitura da tese que apresenta uma discussão completa da análise das imagens⁵.

⁴ Utilizamos a expressão *capitalismo tardio* a partir da análise totalizante de Fredric Jameson, em sua obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, e que toma o contexto cultural que remonta do fim dos anos 50 ou começo dos 60, para chegar à conclusão de que o pós-modernismo não é senão uma lógica cultural dominante. Jameson utiliza essa expressão cunhada pelo economista Ernst Mandel (1985) que empreende à economia uma análise de caráter marxista a partir do rápido avanço econômico vivenciado no pós-guerra. Em termos gerais, Mandel identifica três estágios do capitalismo: o primeiro, chamado de *Clássico ou de Mercado*, como caracterizado por Marx; o segundo, *Capitalismo de Expansão*, caracterizado pelo capitalismo imperialista e a conquista de colônias; e o terceiro, o qual estamos vivenciando, denominado como *Capitalismo Tardio* ou *Pós-moderno*, marcado pela tecnologia da informação e pelas relações de descolonização em relação à fase anterior. Para Jameson, não se trata de Mandel identificar somente um terceiro estágio na evolução do capital “mas também a demonstrar que se trata aí de nada mais nada menos do que um estágio do capitalismo mais puro do que qualquer dos momentos que o precederam” (JAMESON, 1996, p. 29).

⁵ Nosso trabalho de doutorado se intitula *Escola e produção de conhecimento sobre o lugar: a possibilidade de espaços de representação emancipatórios*, no qual é possível ter acesso à versão mais abrangente da análise na seção 4.3.1.

Vale ressaltar que nos apoiamos na base materialista histórico-dialética, a fim de compreender o contexto cultural atual em que se produzem essas representações, e propomos a construção de um referencial analítico composto pelas contribuições dos estudos da linha sócio-histórica do discurso de Mikhail M. Bakhtin, bem como do campo da história da arte e da representação cinematográfica por meio de alguns estudos de Ernst Gombrich e Jacques Aumont, para analisar obras audiovisuais de temática socioambiental.

Nossa proposta de análise é apresentada em sua construção inicial e, atualmente, vem sendo desenvolvida como uma proposta compreendida dentro das pesquisas sobre a produção de sentidos e efeitos de sentido de obras constituídas pela interação verbovisual, perspectiva que desponta na área sócio-histórica do discurso (BRAIT, 2013). Por se tratar de um campo de pesquisa recente, ora apresenta contribuições mais fundamentadas no discurso verbal, ora mais na visualidade, e, portanto, se mantém na busca pela elaboração de um referencial teórico-analítico que explicita a produção de sentidos verbovisuais simultaneamente, e não a simples soma da produção individual de sentidos de ambas.

2. O contexto de produção cultural atual e as representações de temática socioambiental

Para compreendermos o contexto de produção cultural contemporâneo foi necessário um processo de aprofundamento teórico – para o qual, devido ao modo de produção da vida atual, temos cada vez mais dificuldade de dedicar tempo – caracterizado por dois momentos importantes. O primeiro deles abarcou a aproximação com os referenciais do campo geocientífico e estudos sobre ensino de geociências e seu enfoque para o *lugar*, categoria geocientífica com a qual trabalhamos, dialogando com estudos de M. S. Potapova (2001), Milton Santos (2012), Doreen Massey (2009) e Maurício Compiani (2013), pois entendemos o *lugar* não somente como o espaço do vivido ou da experiência, mas, também, como construção natural e social, pensado dialeticamente por relações interno/externo, local/global, contextualização/descontextualização, horizontalidade/verticalidade. Nesse sentido, o *lugar* é, assim, um campo de mudanças influenciadas pela maneira com a qual construímos e representamos socialmente espaço e tempo, movimento contínuo calcado na prática de reprodução material e cultural da vida. Portanto, ao assumirem essa categoria, os trabalhos educativos consideram os aspectos históricos dos fenômenos naturais e sociais para compreender a complexidade dos contextos na sua relação parte e todo (COMPIANI, 2007).

Quanto ao segundo momento, foi caracterizado pela leitura de autores da corrente materialista histórico-dialética como Fredric Jameson, Mikhail M. Bakhtin, Slavoj Žižek, Susan Buck-Morss e David Harvey, possibilitando um arcabouço teórico para o entendimento dos processos de produção e reprodução material e cultural da realidade no contexto do modo de produção vigente, com especial atenção para os trabalhos educativos de temática socioambiental e o papel das imagens e dos audiovisuais. De modo que, para a proposta apresentada nesse trabalho, a discussão com os dois primeiros autores citados foi fundamental, pois dialogamos tanto com as análises que estes empreendem às formas de produção e reprodução cultural da realidade quanto com as categorias por eles ressignificadas, criadas e utilizadas para tal fim.

Assim, de Fredric Jameson, em sua obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, é preciosa para nós a sua análise e descrição do período pós-moderno como uma época em que a própria produção das obras culturais torna-se mercadoria, configurando uma relação entre cultura e economia que contribui para reproduzir e manter o atual sistema capitalista; de Mikhail M. Bakhtin/V. N. Voloschinov, em suas obras *Marxismo e filosofia da*

*linguagem, Estética da criação verbal e Discurso na vida e discurso na arte*⁶ a abordagem que trazem da linguagem enquanto o exercício da fala em sociedade, os significados atribuídos por ela e a construção dos signos ideológicos como o resultado da interação entre interlocutores social e historicamente contextualizados, portanto, um significado terá tantas possibilidades quantas forem as situações históricas em que ele for necessário, e, por isso, será campo para a luta de classes e ação da hegemonia⁷.

A partir dessas reflexões temos trabalhado o contexto cultural contemporâneo por meio dos estudos de Jameson (1996), para quem tal contexto atua como um mecanismo de manutenção do consumo das obras produzidas, como um contexto lógico e natural do funcionamento social, especificamente em favor de um novo estágio do capitalismo, para o qual ele utiliza o termo cunhado por Ernst Mandel, *capitalismo tardio*. Para o autor:

[...] na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo (JAMESON, 1996, p. 14).

Esse é um contexto societário que implica o consumo de praticamente tudo, em que os próprios seres humanos e a cultura passam a assumir o papel de mercadorias a ser consumidas, mantendo velhas e criando novas relações opressoras que são permitidas em prol de certo tipo de desenvolvimento. A não percepção desses processos enquanto opressores é resultado de um longo e complexo devenir histórico, no qual se estabeleceram as bases para a construção do capitalismo, considerando, também, as suas diferentes crises e fases, assim como a ação das relações sociais de produção que, ao longo da história, mantêm, reforçam e reformam o atual modelo.

Hoje, ao orientarmos nossa atenção para a temática socioambiental, é fácil perceber que está fortemente influenciada pelo uso de representações do planeta Terra que se desdobram em uma infinidade de formas e ideias associadas a um discurso de mercado. Um exemplo dessa afirmação é, contudo, algo muito simples de se obter, basta acessarmos o *site* de busca do *Google*⁸ e digitarmos a palavra *socioambiental* na guia *imagem*. Na figura 1, apresentamos o resultado desse procedimento.

⁶ Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza para uso didático com base na tradução inglesa de I. R. Titunik. *Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics*. In: VOLOSHINOV, V. N. *Freudism: a Marxism critique*. New York: Academic Press, 1976.

⁷ Hegemonia, em geral, na tradição marxista, tem seu significado relacionado com o sentido de liderança, na qual está sempre implícita uma noção de consentimento. O sentido de liderança e, por conseguinte, de consenso, é entendido, nesse contexto, a partir da ideia de que uma determinada classe só mantém a liderança porque a classe sujeita à dominação tem algumas de suas exigências atendidas. Nessa relação, para Gramsci (2000), a classe que domina exerce uma liderança essencialmente política, pois vai além dos interesses econômicos imediatos, e intenciona ser ela a representante do avanço universal da sociedade.

⁸ Endereço eletrônico: www.google.com.br.



Figura 1 - parte da página de pesquisa no site de busca Google sob o filtro *socioambiental* e sob o índice *imagem* indicando a importância que a representação da Terra tem na constituição dos discursos de temática socioambiental. Fonte: Google (motor de buscas)

Apontamos que, dos 16 blocos de imagens visíveis por completo, agregados sob esse filtro, vemos, em dez deles, uma figura diferente da Terra. Mudam-se as cores, o tamanho e a forma como é representada, mas, ainda assim, é possível identificar o nosso planeta. Ainda nesta mesma figura, está explícita, em três delas, a associação entre a representação da Terra e os discursos das empresas e institutos por meio do termo *responsabilidade socioambiental*.

Essas representações, associadas aos discursos de temática socioambiental, ecológica ou da sustentabilidade, estão presentes em quase todos os campos de nossas vidas, e nos abordam em praticamente todos os lugares que frequentamos. Desde os bancos aos supermercados, nos comerciais de TV, na *internet* e como tema central ou de importância menor no cinema. Assim, qualquer espaço de discussão sobre questões socioambientais, inclusive os que se proponham a produzir representações da Terra ou de um recorte dela, já está permeado por todo um universo estético e simbólico criado por tais representações externas. E, por meio da interação com essas representações e com os *signos* por elas criados, nos estabelecemos como participantes no processo de manter, reforçar ou de modificar as suas significações.

Segundo Bakhtin (2010a), tanto os signos quanto as significações são atribuídos mediante uma escolha social e constituídos a partir daquilo que lhes confere um valor nessa estrutura, estando, assim, no domínio da ideologia. De modo que o signo pode ser refratado do objeto físico ao qual se refere, pelo resultado do confronto de interesses entre os sujeitos históricos envolvidos na definição social do seu valor em determinado contexto sócio-histórico. Assim, as significações de cada signo, e ele próprio, não são estáticos e válidos para todo o sempre, mas serão, continuamente, alvo de dominação e da ação da hegemonia no desenvolver de seu contínuo processo constitutivo.

3. A representação. Em pauta, a Terra.

O termo representação é carregado de significados acumulados no decorrer dos anos pela diversidade de maneiras com que tem sido empregado. No cotidiano, se faz presente na representação política, na fotográfica, na pictórica, na teatral (AUMONT, 2008a), mas foi, e ainda é, objeto da reflexão de diferentes autores, passando pelo campo da história cultural e da história da arte, formando, assim, um arcabouço de conhecimento sobre essa atividade humana. Pelo estudo de Santos (2011), que se intitula *Acerca do conceito de representação*, é possível perceber o grande destaque que esse termo tem recebido no campo da historiografia atual, especificamente na história cultural. Contudo, para a autora, apesar da sua extensa utilização, persiste, ainda, uma dificuldade em sua conceituação, que se mantém pautada em uma abordagem pouco abrangente e, por isso, apresenta algumas implicações aos trabalhos nessa área.

Discordamos, assim como a autora, que o termo tenha que receber uma definição fechada no tempo e no espaço, de modo a servir para qualquer abordagem. Contudo, o que se apresenta como mais problemático é que a maioria dos trabalhos, no Brasil, ao utilizarem o termo representação pouco ou nada se dedicam a uma reflexão conceitual mais abrangente sobre o mesmo, inscrevendo-o, geralmente, ou no campo da história cultural ou da psicologia social pela Teoria das Representações Sociais⁹, e tal configuração contribui para silenciar uma memória constituída por estudos que se dedicam a uma abordagem filosófica acerca do conceito de representação, inclusive na arte.

Entretanto, conceder ao termo uma revisão conceitual mais abrangente não é tarefa fácil e à qual tampouco nos dedicaremos neste artigo. Portanto, diante de nosso objeto de estudo – as representações em imagens e audiovisuais – tornou-se mais adequado considerar os estudos da representação cinematográfica, para assumirmos a representação como “um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (AUMONT, 2008a, p. 103). Desse modo, é possível pensar a fotografia e o audiovisual em sua relação com o objeto/assunto real que procura representar, mas também, considerando os estudos da área sócio-histórica do discurso, em sua condição de processo, como aquilo que é produzido por um autor.

Em relação à representação de temática socioambiental, assim como Aumont (2008a, p.15), estamos interessados em refletir “como ela representa? Quais são as formas e os meios dessa representação, como ela trata as grandes categorias de nossa concepção da realidade que são o *espaço* e o *tempo*? E também como [...] inscreve significações?”. No contexto da temática socioambiental, a representação mais frequente é a da Terra, que, desdobrada entre todo e parte, é tomada como objeto de nossa reflexão, assim como sua influência sobre as representações das relações sociedade e natureza.

A sociedade tem como recursos para a produção e reprodução da vida, somente aqueles encerrados em seu próprio universo sensível. Mais especificamente os existentes em um planeta localizado na *zona de habitabilidade*¹⁰, condição temporária, diga-se de passagem, mas não única e necessária para a geração e manutenção da diversidade de vida que hoje ele sustenta.

⁹ Segundo Santos (2011), no campo da História Cultural as reflexões sobre a representação têm sido destacadas pelas contribuições de Roger Chartier e Carlo Ginzburg, já no campo da psicologia social, pela Teoria das Representações Sociais em que os autores Serge Moscovici e Denise Jodelet se destacam.

¹⁰ A zona de habitabilidade de uma estrela é definida como uma faixa em que é possível a existência de água em estado líquido na superfície de um planeta. Essa faixa foi definida, inicialmente, por uma única variável, a distância à estrela, e seus limites se modificariam devido à evolução estelar. Contudo, alguns autores (REQUEIJO; CARNEIRO, 2010; FRANCK et al., 2000a, 2000b) estendem essa definição às características do próprio planeta, como a atividade fotossintética, a concentração de CO₂ na atmosfera e a quantidade de água líquida como fração continente por oceanos na superfície.

A Terra, talvez pela frequente exposição da sua representação em fotografia extraterrestre, quase que necessariamente nos vem à memória como o globo em lindos tons de azul, silencioso, tranquilo e frágil na vastidão do universo escuro. E essa própria descrição se insere no extenso conjunto de variações discursivas sobre o mesmo objeto, que, mesmo diversificando a forma, parece ainda manter o conteúdo simbólico. Em um primeiro momento, nossa descrição da Terra parece ser simplesmente uma variação da frase *a Terra é azul*, dita pelo cosmonauta Yuri Gagarin, em 1961, na primeira viagem de um ser humano ao espaço, proporcionada pelo programa espacial da extinta União Soviética. O cosmonauta disse a célebre frase ao descrever, a partir de sua visão em perspectiva inédita, o planeta Terra. Desde aquele dia, essa representação verbal é retomada em discursos por diferentes formas, por exemplo, no ícone *planeta azul*, presente na música de Chitãozinho e Chororó e como título de documentário da rede britânica de rádio e televisão, BBC (*British Broadcasting Corporation*). É interessante notar que a frase de Gagarin e suas variações, à época, logo se associaram à outra descrição – agora uma representação visual –, à fotografia extraterrestre da Terra, intitulada *Blue Marble*¹¹ (*bolinha azul*), produzida no ano de 1972 pela tripulação da Apollo 17, missão estadunidense (Figura 2).



Figura 2 - Primeira fotografia em perspectiva orbital da Terra por completo, colorida e intitulada "*Blue Marble*" (*bolinha azul*), feita na missão Apollo 17, em 1972.

Essa fotografia inspirou muitas outras da mesma perspectiva, ou quase. Hoje, a *Nasa* mantém uma coleção de imagens desse tipo, cada uma apresentando mais detalhes da superfície do planeta a cada nova tecnologia empregada.

Curiosamente, essa não foi a primeira fotografia da Terra vista do espaço. A primeira imagem foi feita um ano antes da frase de Gagarin, em 1960, pelo Satélite de Observação em Infravermelho – TIROS¹², que tinha como motivação a realização de estudos meteorológicos, porém, além dessa fotografia mostrar somente parte do planeta, foi produzida em preto e branco e em baixíssima resolução. Cinco anos após a descrição de Gagarin, em 1966, outra fotografia

¹¹ Atualmente, os acessos às páginas da NASA só são permitidos a partir de endereços oficiais, nesses espaços a fotografia *Blue Marble*, assim como o catálogo, podem ser vistos no seguinte endereço: <http://visibleearth.nasa.gov/view.php?id=55418>.

¹² *Television Infrared Observation Satellite*.

da Terra foi produzida, com mais detalhes que a do TIROS, pela nave não tripulada Lunar Orbiter I¹³. Mas, com certeza, a primeira fotografia *Blue Marble* é a mais veiculada, e, portanto, a mais significativa, dando a impressão de ser a primeira, por ter mostrado, de modo inédito e em totalidade, tudo o que Gagarin tornou significativo por meio da sua representação verbal.

Essas duas representações – de Gagarin e da primeira *Blue Marble* – inauguradas em diferentes tempos, mas relacionadas pela impactante representação do *nosso lugar no espaço*, estabelecem, juntas, uma imagem simbólica do planeta Terra, atribuindo-lhe sentidos específicos de *casa, lugar frágil, lugar que nos sustenta, paraíso*. Sentidos que, em momentos posteriores, fortaleceram e mantiveram os mesmos significados quanto ao discurso de *Terra, organismo vivo*. Essa representação conjunta, verbovisual, tem papel fundamental na temática socioambiental até os dias atuais, vide as inúmeras variações dessas representações que a acompanham. Assim, nossa primeira descrição deve advir da representação conjunta da frase de Gagarin e da fotografia da *bolinha azul*, assim como de todas as outras que vieram depois dela, para significar neste momento de interação com o leitor deste texto.

Mas ainda há um aspecto dessa fotografia *Blue Marble* que merece destaque, a fim de contribuir para nossas considerações futuras. Pelas palavras do engenheiro atmosférico Donald J. Wuebbles (2012), que escreveu um ensaio para a publicação EOS da União Geofísica Americana¹⁴ em que brevemente evoca a simbologia e o impacto dessa fotografia na época de sua publicação, percebe-se que a noção de que a espessura da atmosfera terrestre é muito fina só foi possível a partir da visão da Terra vista do espaço, característica que, com o passar do tempo, tornou-se importante tanto no campo geocientífico e socioambiental, quanto simbólica para as obras audiovisuais de temática socioambiental. Para Wuebbles (2012, p. 2):

Como um cientista atmosférico, tenho sido particularmente atingido pela finura da atmosfera na fotografia "Blue Marble" e nas muitas outras fotografias tiradas do espaço. Sentado na Terra, vendo o nosso tempo, tendemos a pensar no ambiente como sendo muito grande. Não somente esta atmosfera sustenta a vida na Terra, através da interação do oxigênio e dióxido de carbono em diferentes formas de vida, mas também oferece proteções especiais para a vida através da existência da camada de ozônio, que protege os organismos dos níveis nocivos de radiação ultravioleta solar, e o efeito estufa, que, por causa de gases-estufa na atmosfera, impede a nossa de ser um planeta congelado. Mas a finura que vemos a partir do espaço traz para nós o porquê precisamos estar preocupados com a poluição e os efeitos que estamos fazendo nesses mesmos aspectos que nos protegem.

Considerando as inúmeras variações da representação da Terra nessa temática, percebe-se que elas contribuem para a ação de um mecanismo interessante e complexo que atua, principalmente, na esfera social e sua memória coletiva. Pois, o referido processo faz com que tais representações percam com o tempo ou tenham enfraquecida a memória da sua autoria primeira pela força de atuação do processo de repetição por outros sujeitos, o que também contribui para uma naturalização dos sentidos produzidos. Ou seja, para o esquecimento da relação entre ser e símbolo, no caso o planeta Terra e a sua representação, e, também, do fato de que esta foi atribuída socialmente, pois terminamos por assumir o planeta como a ideia clara e única da sua representação. A partir dessa naturalização dos sentidos passamos a acreditar que, por meio das representações, expressamos a realidade daquele corpo físico em sua própria natureza, isto é, em sua materialidade, quando o que estamos fazendo, ao conferir um signo ao objeto físico, é atribuir sentidos para mediar essa realidade material no tempo e no espaço. Portanto, esses processos são essencialmente históricos e sociais. Assim, tudo o que é signo é também ideológico (BAKHTIN, 2010a).

¹³ No mesmo catálogo *Blue Marble* descrito acima encontra-se a primeira fotografia da Terra.

¹⁴ O ensaio foi publicado em 2012, para as comemorações dos 40 anos da fotografia *Blue Marble*.

Essa naturalização é tão mais reforçada se o discurso se apoia em representações como fotografias e vídeos, pois segundo Bakhtin (2010a, p.31):

[...] toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade.

E, uma vez que a fotografia nasceu com o sentido naturalizado de que pode apresentar o objeto ou o fato tal como ele é, por diversas vezes definimos, mostramos e acreditamos que é a própria realidade que elas estão a refletir (SONTAG, 2004). E mais ainda o cinema, pois “dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento” (XAVIER, 2005, p.18), vemos multiplicada a sua influência em nossa prática de nos relacionarmos com os objetos materiais, pois, para além da nossa necessidade de subsistência física, é também por meio da relação sociedade e natureza que tem origem um conjunto de práticas sociais, construindo um universo simbólico que colabora para a explicação e instituição de certa realidade com a qual, e na qual, nos relacionamos.

Contudo, essa realidade é tão refratada quanto mais as nossas atribuições de valor se afastam do objeto físico, e quanto mais os interesses acerca do seu uso social também se afastam da ideia de “natureza como categoria fundamental para se pensar a produção e a organização da sociedade” (LOUREIRO, 2012, p.17). Quanto mais a sociedade se estranha do seu trabalho de exteriorização da natureza, como forma de garantir condições de vida dignas para a espécie como um todo, mais a natureza se transforma em mercadoria, e, por conseguinte, a humanidade e todas as espécies viventes. E quanto mais a realidade se afasta do objeto físico, tanto mais crescem em importância as necessidades culturais, econômicas e sociais de um grupo particular de seres humanos – em detrimento da manutenção da vida de outros semelhantes e espécies viventes – para a satisfação de desejos estéticos, essencialmente simbólicos, pela ação do valor puramente representacional (BUCK-MORSS, 2002). Mas esse afastamento só é garantido porque o citado grupo exerce um poder difícil de ser percebido, que não está ligado diretamente à força, mas, sim, ao exercício de um tipo de liderança na esfera social, em que atributos morais e intelectuais, relativos a valores, costumes, conhecimento, são mantidos em evidência ou reformados a partir de constantes concessões que fazem aos outros grupos que almejam também desfrutar daquilo que, talvez, nunca venham a possuir (SEMERARO, 1999).

Estabelece-se, assim, um universo fantasmagórico de desejos vislumbrados, propagado e consentido como modelo satisfatório e necessário de vida para a humanidade em geral (BUCK-MORSS, 2002). Consequentemente, é por meio da construção social dos símbolos que as representações contribuem para instaurar realidades excludentes, sendo que operam para a manutenção das mesmas, ao reforçar sentidos atribuídos a objetos, pessoas, situações e processos. De modo que – retomando o exemplo discutido – um corpo físico é identificado como planeta, intitulado Terra, qualificado por discursos similares como *casa, lugar que nos sustenta, coisa frágil*.

Assim, torna-se importante pensar que discursos são esses, como se articulam e em prol de qual configuração socioeconômica e cultural eles exercem hegemonia, pois os problemas socioambientais, a desigualdade e a exclusão social, deles advindos, devem ser alvo de enfrentamento coletivo.

4. A representação e a produção de sentidos: contribuições da criação verbal e verbovisual

Consideramos necessária, para compreender as representações de temática socioambiental, sobretudo as audiovisuais, uma análise pautada na natureza estética da obra e

desta como a interação verbovisual que produz sentidos, simultaneamente. De modo que, concebemos uma abordagem construída por meio de contribuições do campo da criação verbal e do campo da visual. Contudo, primeiramente, a fim de evitar confusão futura, faz-se necessário esclarecer o que Voloshinov e Bakhtin (s/data) descrevem como o *herói*.

No texto *Discurso na vida e discurso na arte*, ao reiterar a arte enquanto um produto social, Voloshinov e Bakhtin consideram que as obras artísticas são passíveis de análise sociológica em sua estrutura estética, apontando, portanto, a compreensão do contexto social e histórico como de suma importância para o entendimento da obra enquanto enunciado. Nesse sentido, uma vez que, para Voloshinov e Bakhtin qualquer enunciado é “a expressão e produto da interação social de três participantes” (s/ data, p.9), este se dedica a entender as relações estabelecidas entre *autor*, *ouvinte* e *objeto do enunciado* na composição do gênero e do estilo de uma obra literária em que a vida, propriamente dita, é fator que influencia a produção de dentro, pois ela é o todo que garante inteligibilidade a qualquer enunciado.

Para Voloshinov e Bakhtin, *autor* – enquanto sujeito criador e não como sujeito histórico – e *ouvinte* – enquanto figura expressiva do interlocutor desse autor e por ele presumida – relacionam-se entre si de modo que a figura do ouvinte, durante o trabalho criativo do autor, influencia na produção da obra principalmente porque este é dotado de julgamentos que exprimem um valor social sobre algo ou sobre alguém. Isto é, o ouvinte faz com que o autor tenha que lidar com a sua concordância ou discordância em relação ao objeto sobre o qual ele quer falar. Assim, Voloshinov e Bakhtin utilizam o termo *herói* para designar este que é o terceiro participante no discurso, e que assume a definição de *tópico/objeto do enunciado* na obra, de modo que ele pode ser do quê ou de quem se fala.

Assim, é importante da articulação entre autor, herói e ouvinte o fato de serem compreendidos como “a força viva que determina a forma e o estilo” (VOLOCHINOV; BAKHTIN, s/data, p.13), em que três fatores descrevem as suas determinações. O primeiro deles descreve a avaliação do tema e do seu agente, entendido como o herói. Já o segundo fator é dado pela relação direta tecida entre herói e autor, que descreve o grau de sua aproximação. Mas ambos os fatores só determinam a forma artística quando o terceiro participante – o ouvinte – toma parte nessa configuração e influencia na composição da obra. “A inter-relação de autor e herói, afinal, nunca é realmente uma relação íntima de dois; todo o tempo a forma leva em conta o terceiro participante – o ouvinte – que exerce influência crucial em todos os outros fatores da obra” (VOLOCHINOV; BAKHTIN, s/data, p.14).

Ainda, mais uma contribuição de Bakhtin tem importância em nossa proposta de análise de representações não verbais. Na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2011) aponta duas maneiras de o autor se relacionar com a personagem que tem consequências no todo da obra. Uma delas é aquela que o próprio Bakhtin aponta nas obras de Dostoiévski e a elas confere destaque como um divisor de águas na produção literária de sua época. Às obras de Dostoiévski, Bakhtin chama de *polifônicas*, pois numa obra assim elaborada o autor pressupõe personagens sujeitos de seus próprios discursos significantes. Numa obra desse tipo, as personagens se colocam em pé de igualdade com o autor e podem aliar-se, discordar ou se rebelar contra ele. Nesse sentido, a obra polifônica é “precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade” (BAKHTIN, 2011, p.5). Já em contraposição, as obras *monológicas* são aquelas em que o autor monologiza a consciência da sua personagem, colocando nela as suas próprias falas, e, assim, não a constitui como sujeito, mas, sim, como objeto. Objeto que ao falar, fala tomando para si as palavras do autor como se fossem realmente suas. A obra assim elaborada existe como um discurso acabado, pois se todas as personagens são objetificadas, o que se percebe é o discurso do autor por todos os lados.

Em função dessas contribuições, consideramos aceitável pensar as obras audiovisuais, de modo mais geral, como um enunciado composto por um conjunto coerente de signos

(BAKHTIN, 2010b), permitindo-nos a aplicação das categorias utilizadas por Bakhtin para analisar obras literárias. Assim, para analisar uma obra verbovisual do ponto de vista da produção de sentidos, da forma ou da estética consideramos que todo enunciado se constitui espaço-temporalmente a partir das relações estabelecidas entre autor, herói e ouvinte, de modo que a significação da forma, em vez de assumir relação com o material, assume com o conteúdo, pois expressa algum tipo de avaliação sobre o tópico/assunto da obra. Assim, segundo Voloshinov e Bakhtin (s/data, p.12), “a forma deveria ser estudada: em relação ao conteúdo, como sua avaliação ideológica e em relação ao material, como a realização técnica desta avaliação” e, consideramos coerente, para analisar a forma manifestada na técnica com relação ao conteúdo, recorrer aos conhecimentos produzidos pelo campo do estudo da representação fílmica (XAVIER, 2005; AUMONT, 2008a, 2008b).

Embora saibamos que um filme é constituído por quadros construídos e sequencialmente assistidos sob um ritmo determinado, quase sempre nos colocamos numa posição que denuncia nossa crença de que aquela representação bidimensional é mesmo uma parte do espaço tridimensional que experimentamos, física e simbolicamente, e chamamos de realidade. A essa porção de espaço imaginado, contida no quadro, chama-se, na teoria do cinema, *campo*.

A característica de *impressão de realidade* não é exclusiva do cinema, mas de toda arte audiovisual e, em princípio, da fotografia, e é por meio do efeito da ilusão que complementamos a imagem por elementos que não estão contemplados no campo. Para Aumont (2008a), tanto o que está fora quanto o que está no campo faz parte de um mesmo espaço imaginário chamado *espaço fílmico* ou *cena fílmica*, e a impressão de realidade no cinema ou na imagem está apoiada na representação do espaço e do tempo utilizando¹⁵, para tanto, diferentes técnicas, já consolidadas pela prática dos autores no desenvolver histórico de sua arte.

Dentre as técnicas de representação do espaço temos aquelas que descrevem um campo histórico de reflexão sobre a *perspectiva* e a *impressão de profundidade*. Muitos sistemas de perspectiva foram desenvolvidos para a representação pictórica e fotográfica com o objetivo de exprimir uma ideia de mundo para construir certa concepção do visível, e cada período histórico construiu a sua perspectiva a fim de desenvolver uma forma simbólica de apreensão do espaço. Mas Aumont (2008a, p.215) adverte que “Devemos insistir em que essas diferentes perspectivas nada têm de arbitrário, explicam-se ao contrário com referência ao contexto social, ideológico e filosófico que lhes deu origem”. Assim, é interessante para nossa discussão que consideremos atualmente a prática do uso, nas representações de temática socioambiental, de imagens em perspectiva espacial da Terra, mas também o uso da perspectiva zenital, como as fotos de satélite ou as chamadas fotografias aéreas verticais. O segundo elemento que contribui para desenvolver a representação do espaço é a *profundidade de campo* que é trabalhada tanto no sentido de alcançar o realismo quanto certa expressividade por um desejo de composição mais segura da imagem ao definir no quadro qual o plano em que todos os elementos estarão nítidos.

Ainda sobre a representação do espaço, há, também, as técnicas de *enquadramento*, também chamado *tamanho do plano*, e os movimentos de câmara. A cinematografia clássica, segundo Aumont (2008a), define sete tamanhos de quadro: plano geral, plano de conjunto, plano médio, plano americano, plano aproximado, primeiro plano e *close-up*. Cada um deles é instituído por um ponto de vista definido pelo enquadramento da câmara e, muito comumente, assistimos a todos eles em sequência quando experimentamos a redução da representação de um motivo mais geral para a de uma personagem, especificamente quando o tamanho do enquadramento se dirige ao *close-up* de um rosto, ou à sua variante, o primeiríssimo plano, em que apenas um objeto toma todo o quadro. Entretanto o enquadramento não encerra sempre um

¹⁵ Há, ainda, a representação sonora, mas não faremos considerações sobre ela neste artigo, para tal vide a seção 4.1.2 da tese.

quadro fixo; às vezes, este se põe em movimento e outras o movimento faz mudar de um enquadramento para outro, o que é construído pelos movimentos da câmera.

Se, assim como o espaço, o tempo é uma categoria essencial para a representação da realidade, também devemos nos perguntar como então ela é trabalhada no cinema. Para Aumont (2008a, 2008b) é possível perceber que, assim como para a representação do espaço, as reflexões advindas do desenvolvimento das técnicas da pintura e da fotografia contribuíram também para a representação do tempo no cinema. Mas a representação do tempo ganhou, sem dúvida, uma contribuição genuína da própria arte cinematográfica com a prática e depois com a teoria da *montagem*, em que se destacou, principalmente, o nome de Serguei M. Eisenstein¹⁶. A montagem tem o objetivo técnico de organizar e pôr em sequência os planos¹⁷/cenas filmados em ordem aleatória.

A montagem, como todas as técnicas de representação, não foi utilizada somente para imprimir uma sensação de real passagem do tempo, juntando planos para oferecer a ideia sequencial da realidade, mas ressaltou as técnicas de representação do tempo ao dar mais importância para o que separa os dois planos, o *intervalo*, concebido como a passagem brusca de um estado temporal para outro sem que se possa estabelecer nenhuma continuidade. Assim, na abordagem clássica do cinema, a representação do tempo pode ser dividida em três técnicas, além da chamada *imagem-duração* que procura representar o tempo de forma idêntica à vida real. “No entanto, essa perfeita representação do tempo raramente bastou à arte do filme (e ainda menos à do vídeo), e cineastas e *videomakers* não param de retrabalhá-la – para fazer dela mais um meio expressivo – pelo menos em três direções” (AUMONT, 2008a, p. 241), que são as seguintes: a *floculação dos acontecimentos*, em que o tempo pode ser condensado feito grãos em torno dos acontecimentos, de modo que diversas microações aparecem em cenas rápidas e relativamente curtas e, outras vezes, aparecem cenas extensas em que uma personagem desempenha uma mesma ação; a *deformação*, em que utiliza-se a aceleração ou a desaceleração do ritmo do filme com o objetivo de deformar a representação com fins expressivos; a *imagem cristal*, a mais radical e perturbadora de todas, em que passado, presente e futuro são misturados como se fossem um único acontecimento.

5. Os discursos heroicos: uma contribuição para a análise de representações de temática socioambiental

Retomando as considerações sobre as representações verbais e não verbais que se estabelecem em torno da representação da Terra – mas que mantêm a mesma escala (perspectiva orbital) de observação do planeta – percebe-se que são constantemente utilizados para nos encher de otimismo e certo ativismo, contraditoriamente estático, ao sermos frequentemente bombardeados por imagens e vídeos com apelos à prática das chamadas atitudes cidadãs¹⁸. Podemos elencar uma vastidão de discursos e representações similares que misturam interesses e processos oriundos de diferentes esferas: comercial, política, governamental e não governamental. Temos desde o discurso de candidatos a um cargo político, ou mesmo o trabalho sistemático, de cunho quase messiânico, de um ex-vice-presidente, até a logomarca de um festival de música, idealizado por uma empresa de comunicação e *marketing*; passando pelos anúncios de supermercados e comerciais de banco; além de vinhetas de ONGs com ramificações internacionais¹⁹. Para além desses momentos e contextos, onde a questão aparece

¹⁶ Cineasta russo que produziu muitas obras entre as décadas de 20 e 40.

¹⁷ Um plano é construído pelo intervalo de uma filmagem/tomada da câmera ininterruptamente e é definido como a unidade da montagem, a porção mínima de película.

¹⁸ Com o termo *atitudes cidadãs* nos referimos ao conjunto de atitudes veiculado em uma associação simplista entre o termo cidadania e mudanças comportamentais.

¹⁹ Referimo-nos, respectivamente, ao documentário “Uma verdade inconveniente” (*An inconvenient truth*, 2006,

de forma difusa e pontual, temos, ainda, as discussões voltadas para as decisões políticas de ordem mundial estabelecidas na recente Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável - Rio+20 e nos eventos paralelos a ela. Contudo, a maioria desses discursos/representações também aparece de forma sistematizada e continuada em outros espaços, como é o caso da imensa quantidade de projetos de Educação Ambiental comportamentalista²⁰ que inunda, atualmente, as escolas.

Algumas dessas ações se resumem apenas a manipular a direção dos nossos impulsos consumistas para os produtos biodegradáveis, orgânicos e uma vastidão de outros ditos *sustentáveis*, ou de agregar artistas em torno de um megafestival de música e a garantia de um número considerável de pessoas para assistir às apresentações a fim de ter lucro. Tudo isso sob a valorosa missão de *salvar o planeta*. E, assim, nos convocam e arrematam a uma vida sustentável, indicando como caminho a estratégia do *cada um fazendo a sua parte*, construindo a convicção de que, somadas as ações individuais das pessoas em suas vidas privadas, os problemas globais da sociedade serão resolvidos sem a necessidade de mudança na estrutura social.

O que passa despercebido nessa frase, tão frequentemente repetida em diferentes meios e classes, é o caráter individualista da ação, que, muitas vezes, resulta na seguinte lógica: competição de quem faz mais e na cobrança daquele que faz menos ou não faz. Mas frente aos problemas socioambientais, essa atitude de caráter individualista resume a tentativa de conciliar, mesmo que contraditoriamente, um discurso de vida sustentável com o desenvolvimento capitalista explícito na junção *desenvolvimento sustentável*. Discurso, este, que nos preenche do mais cinematográfico sentimento *hollywoodiano* de heroísmo e responsabilidade, e, assim, nos lançamos a desempenhar o papel de protagonistas seja na busca de alcançar um arcabouço científico e tecnológico na intenção de resolver – por esse caminho único, algum problema socioambiental – seja na necessidade iminente de se pôr em ação. Contudo, como não é possível todo o elenco desempenhar tal função, vamos vivendo esse papel cada um no seu próprio filme, individualmente, ou cada pequeno grupo em seu seriado particular. Com isso, vamos participando da produção de outro filme do qual não nos damos conta.

Nesse discurso *salvador* da Terra se enquadram, também, expressões similares, mas que mudam a perspectiva ou a escala do objeto, por exemplo: *não podemos deixar o meio ambiente/o verde/as florestas morrer(em)*. Portanto, a esses discursos – tanto globais quanto locais – construídos em torno de uma pretensa *salvação* do planeta/lugar que se alcançará por meio da soma das ações individuais na vida privada, denominamos *discursos heroicos*, pois é essa proposta de salvação que o discurso objetiva, e é nela que funda suas bases para ser

EUA), dirigido por Davis Guggenheim, com participação de Al Gore (ex-vice-presidente dos EUA) e inspiração nas palestras que o mesmo profere desde 1978; ao festival de música do movimento SWU (*Starts with you*) idealizado por empresa de comunicação e marketing (Grupo TotalCom) com intenção de mobilizar em torno de *simples atitudes individuais para construir um mundo melhor para se viver* (<http://www.swu.com.br/movimento-swu/o-que-e-swu/?iframe=true&width=800&height=420> e <http://www.youtube.com/watch?v=-QfHWvODwjw>); ao grupo Pão de Açúcar, que em seu blog conta com a participação de seus consumidores para criar um mundo feliz e sustentável (<http://www.paodeacucarsustentavel.com/internas/blog/>); à WWF (*World Wide Fund For Nature* ou Fundo Mundial para a Natureza) com comerciais frequentemente produzidos em animação, trazendo ao final a frase: *Conserve seu planeta. Ainda dá tempo.* (<http://youtu.be/Z9N1FX0Bmn4>, <http://youtu.be/sinkyPZ6CAI>); à Rio+20 e seus temas: Economia verde no contexto do desenvolvimento sustentável e da erradicação da pobreza e Estrutura institucional para o desenvolvimento sustentável (http://www.rio20.gov.br/?set_language=pt-br).

²⁰ Embora essa abordagem comportamentalista seja bastante comum podemos observar, nas escolas, a realização de uma educação ambiental crítica que também utiliza imagens da Terra, como esse exemplo de prática desenvolvida para provocar a reflexão sobre a desigualdade existente no planeta em relação ao consumo de energia elétrica e de outros recursos: <http://tecnologia.terra.com.br/internet/google-earth-usa-imagens-da-nasa-para-mostrar-terra-a-noite,7ecb305630b8b310VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.htm>.

produzido. Verificamos, então, uma diversidade desses discursos em materialidades verbais e não verbais como panfletos, frases em muros, cartazes, imagens divulgadas na *internet*, produções audiovisuais. Todavia, as últimas, tanto mais ou do mesmo modo como a fotografia, tendem a não ser encaradas como uma interpretação da realidade, mas são tomadas como a apresentação semelhante ou fiel daquilo que existiu ou existe, e, por isso, é importante reconhecer e explicitar, nesse tipo de representação, alguns dos mecanismos que as constituem como *discursos heroicos*.

Retomando, então, os discursos de temática socioambiental, escolhemos utilizar o termo *discurso heroico* para a categoria, baseados na significação com a intenção de identificar um tipo de representação verbovisual que caracteriza o todo de uma obra, o que não se confunde com o objeto do discurso – chamado de *herói* por Voloshinov e Bakhtin (s/data), como destacamos anteriormente, mas que está presente na/e tem influência na composição da mesma. Nesses tipos de discursos a Terra é definida como o objeto do discurso/assunto e aparece como aquela que, ao padecer pelas ações humanas, deve e merece ser salva.

Ao dialogarmos com o estudo de Voloshinov e Bakhtin (s/data), identificamos que nos *discursos heroicos* o autor se solidariza com as dores do planeta, ou seja, o *autor* se alia ao *herói* num levante contra o *ouvinte*. Contudo, a intenção não é de vencer o *ouvinte*, mas de convencê-lo das suas atitudes nocivas e convertê-lo a uma causa de salvação. Por isso, optamos por não utilizar o termo *herói* como definido por Voloshinov e Bakhtin, por tomarmos a *função do herói* como é comumente utilizada: um indivíduo dotado de certas características a ponto de exercer ações/atitudes de grande valor humano. Essa atitude heroica é a requisitada do *ouvinte* pelo *discurso heroico*, e o *ouvinte* é, então, encarado como o portador da missão de salvar o planeta. Essa ideia frequentemente aparece nos discursos dos sujeitos históricos reais que produzem outras versões dos *discursos heroicos*. E, mais frequentemente ainda, esses mesmos sujeitos desempenham a função de *herói*, ao realizar e divulgar determinadas ações individuais justificadas por *discursos heroicos* como necessárias e suficientes para *construir um mundo melhor e sustentável* em ações educativas de EA.

É importante salientar que não estamos afirmando que o processo de entendimento da possibilidade da escassez dos recursos naturais e a conseqüente preocupação em relação a que tipo de atitudes desempenhamos hoje, pensando no futuro das próximas gerações, sejam equivocados. Pelo contrário, temos a intenção de refletir sobre como, no processo que associa o entendimento da possível escassez dos recursos às atitudes assumidas como sustentáveis, são silenciadas as discussões em relação a como a distribuição dos derivados da extração e consumo dos recursos naturais geram possibilidade de esgotamento dos mesmos, processos de ocupação/remoção nocivos à paisagem e às populações, distribuição desigual, pobreza, fome, dominação, entre outras tantas atrocidades dirigidas à vida. Portanto, pretendemos explicitar esse funcionamento e evidenciar quais mecanismos agem para manter tais questões silenciadas, para, na contramão, encontrar meios de dar voz a elas.

Nesse sentido, identificamos os *discursos heroicos* como um dos mecanismos que, enquanto acontecimento em frases do tipo *cada um fazendo a sua parte ajudará a salvar o planeta*, primeiro imprime à Terra a característica de vida e desloca para o mesmo o risco de morte, e, em seguida, constrói uma relação direta entre mudanças atitudinais e de comportamento na vida privada das pessoas como suficientes para solucionar os problemas do planeta. Esse circuito faz o pensamento voltar ao primeiro, construindo uma trajetória circular viciosa, pois os campos em que são construídos e mantidos os *discursos heroicos* não são de simples entendimento por apresentarem um funcionamento complexo. Neles a articulação da memória social em representações verbais e verbovisuais, muitas vezes consolidada pelas falas de importantes agentes sociais, por exemplo a ciência, reforça a simbologia de uma Terra *viva* (LOVELOCK, 1987) que precisa das nossas ações para se manter com todos os atributos que lhe são conferidos pelo signo de *bolinha azul*. Símbolo naturalizado por frequentes enunciações

que instauram uma consolidação no imaginário social tão forte que qualquer discurso divergente soa como um disparate.

O *discurso heroico* se faz presente mesmo quando o foco das atenções não é o planeta como um todo, mas os problemas socioambientais locais, e frases comumente ouvidas tendo o planeta como objeto, se adequam à mudança na perspectiva, ganham espaço em frases do tipo *temos que cuidar do meio ambiente*, construindo relações com os discursos de maior abrangência para reforçar os mesmos sentidos. Esses dois discursos em perspectiva, crescem em número a cada dia, e grande parte deles em materialidade complexa, na qual diferentes meios de representação se combinam; por exemplo, na representação audiovisual que tem se caracterizado em discursos mais sofisticados em forma e conteúdo para manter a verdade de uma realidade em que a humanidade tem sempre posição superior à natureza, seja como malfeitora seja como benfeitora/salvadora, e, muito comumente, em ambas na mesma obra.

No domínio dos sentidos produzidos pelos *discursos heroicos* exclui-se a possibilidade de discutir as relações sociedade e natureza, principalmente o seu estabelecer social, histórico e espacial. Ou seja, o *discurso heroico* se configura como uma estratégia ideológica que ofusca a questão principal de discussão, aquela em torno da maneira com a qual estabelecemos as relações sociedade e natureza, e, por conseguinte, o modo de produção e reprodução da vida em sociedade, a política, a economia, a cultura, a arte, a educação. Essa estratégia ideológica, presente em representações visuais, inaugura um tipo de estética própria de *discursos sustentáveis*. Nos quais imagens, movimentos de câmera, som, narração se agregam para produzir um misto de culpa, tristeza, revolta, sentimentos de responsabilidade para chegar novamente ao *precisamos fazer alguma coisa então faça sua parte*. Os sentidos produzidos pelas representações visuais heroicas reforçam as verbais e vice versa.

6. Planeta Azul: um caso exemplar de *discurso heroico*

Dentre os filmes e audiovisuais de temática socioambiental de grande exibição, o documentário produzido para IMAX, *Planeta Azul* (BURTT, 1990) representa muito bem o tipo de configuração estética própria dos *discursos socioambientais* ou *sustentáveis*. O documentário – praticamente todo narrado, com poucas inserções de falas de personagens – estabelece um encontro da narrativa verbal com o arranjo de sons e imagens em movimento, as quais, além de nos proporcionarem perspectivas únicas de nosso planeta a partir do referencial de astronautas em órbita, ainda nos encantam com a riqueza da filmagem em IMAX²¹.

Uma vez dirigida nossa atenção para a totalidade da obra, esta pode ser analisada como se olhássemos um mesmo contexto em diferentes escalas. E, aumentando a escala, pode-se observar e explicitar o autor como organizador do diálogo e sua relação com o ouvinte e as personagens, a escolha pelos recursos estéticos, procurando identificar neles aquilo que contribui para a representação criativa do conteúdo da obra. Visto que estamos lidando com uma materialidade composta de diferentes formas de representação – tempo, espaço e sonora – procuramos atentar para como o arranjo de imagens e sons pode contribuir.

O documentário nos conduz, em seus 28 minutos iniciais, pela representação de um planeta único – no sentido de abrigar vida – e mutável devido à ação de forças poderosas chamadas *naturais* ou *da natureza*. A utilização das imagens em perspectiva orbital e em plano geral é maciça, e uma introdução com imagens e conversas das missões à Lua – Apollo 10, 12 e 16 – nos apresenta a visão de um lugar estéril, cinza, nossa vizinhança próxima. E ao horizonte o contraste máximo, a Terra, em seus tons de azul e branco, como as cores da vida, remetendo

²¹ IMAX - “*Imagem Maximum*” é uma tecnologia de filmagem em câmeras de película de 70mm em comparação com o cinema tradicional de 35 mm. Esta diferença garante aos filmes IMAX uma projeção em telas maiores e uma qualidade de imagem superior (resolução).

à significação de *Blue Marble*.

Finalizando a apresentação da Terra como um lugar em equilíbrio – na qual, tempestades e furacões são forças naturais e sua ação não descaracteriza o ambiente – a ação humana é apresentada como uma “força nova e tão ameaçadora como qualquer outra da natureza” (BURTT, 1990), pois interfere na paisagem natural transformando-a em cidades. Nesse momento de transição, a narração expressa que essa nova força de modificação nasce da necessidade da espécie humana produzir meios de se manter, e apresenta como resultado imagens orbitais em plano geral de grandes áreas desmatadas, transporte de solo contaminado, erosão, assoreamento e poluição de rios e oceanos. Em sequência, o processo do desmatamento atual nas áreas tropicais é retratado como o repetir das práticas dos primeiros colonos da Europa e dos EUA, que “em busca de uma vida melhor, desmatam para plantar”(BURTT, 1990). No contexto dessa representação a montagem faz a diferença, pois apresenta planos gerais de dois homens, em meio a uma floresta tropical, ateando fogo nos restos de uma área desmatada, intercalados com planos, também de tomada geral, de um mico enquadrado no centro da imagem. A sequência montada conduz ao entendimento de que o mico observa, atônito e com medo, a ação dos homens.

A continuidade do filme apresenta outra sequência em que se constrói a ideia de que é a partir desse desmatamento que se formam estradas, fazendas e, por fim, cidades. Processos complexos representados abstrata e mecanicamente, em que os sujeitos históricos que desmatam seus lugares, as relações sociais que sustentam e são sustentadas pelo desmatamento, o crescimento das cidades, a poluição, não são problematizados. A partir desse momento, o filme se vale de uma mudança sutil, mas perceptível na representação sonora – a presença de sons eletrônicos – para apresentar a primeira imagem que oferece ao espectador a dimensão de uma cidade (Los Angeles/EUA).

A mudança na música institui uma representação sonora que contribui para marcar a ruptura, no filme, da intervenção da humanidade nesse universo natural e de certo modo equilibrado em seus processos. O eletrônico faz uma alusão ao construído, em contraste com o som utilizado até o momento, de baixa intensidade e de andamento lento, que acompanha a representação dos processos naturais dos sistemas do planeta. A forma com que somos apresentados às imagens da cidade (Figura 3), no caso imagens aéreas em plano geral, também contribui para uma visão de perturbação, ao vermos o horizonte inclinado em relação à horizontal que, aos poucos, vai se ajustando. Esse tipo de representação do espaço faz uma alusão aos efeitos de representação do filme *Koyaanisqatsi*²², um filme de 1982, considerado o primeiro dos filmes não narrados de arranjo sofisticado de imagens e sons, e retoma a sua significação.

Embora *Planeta Azul* não especifique – seja em narração ou em imagens – quais seriam essas consequências globais, o termo *ação humana* é utilizado como se a humanidade fosse constituída por indivíduos iguais. Não há espaço para a consideração de que os problemas socioambientais são produzidos por uma sociedade extremamente desigual, constituída de classes sociais que vivem em condições radicalmente diferentes e que, portanto, estão muito longe de serem consideradas parte de uma única humanidade, pois a humanidade genérica representada não existe na realidade. O que se pode perceber é um discurso construído em torno da fragilidade dos sistemas terrestres de manutenção da vida frente às intervenções de um ser humano genérico e irreal.

²² *Koya* tem produção estadunidense, lançado em 1982, com 86 minutos de duração, dirigido por Godfrey Reggio e trilha sonora composta por Philip Glass. Primeiro filme de uma trilogia e exemplo peculiar da narrativa visual ao constituir-se quase que totalmente em uma narrativa de imagens e sons.



Figura 3 - Sequência espaçada de quatro quadros do filme *Planeta Azul*, mostrando uma cidade como o resultado da força de transformação humana. Percebe-se uma ideia de desequilíbrio a partir da inclinação do horizonte nas imagens em que somente se vê uma natureza transformada.

Essa visão de fragilidade é evidenciada pela imagem majestosa (Figura 4) do que seria a visão orbital da espessura da atmosfera terrestre, enquanto ouvimos o astronauta Jim Buchli.

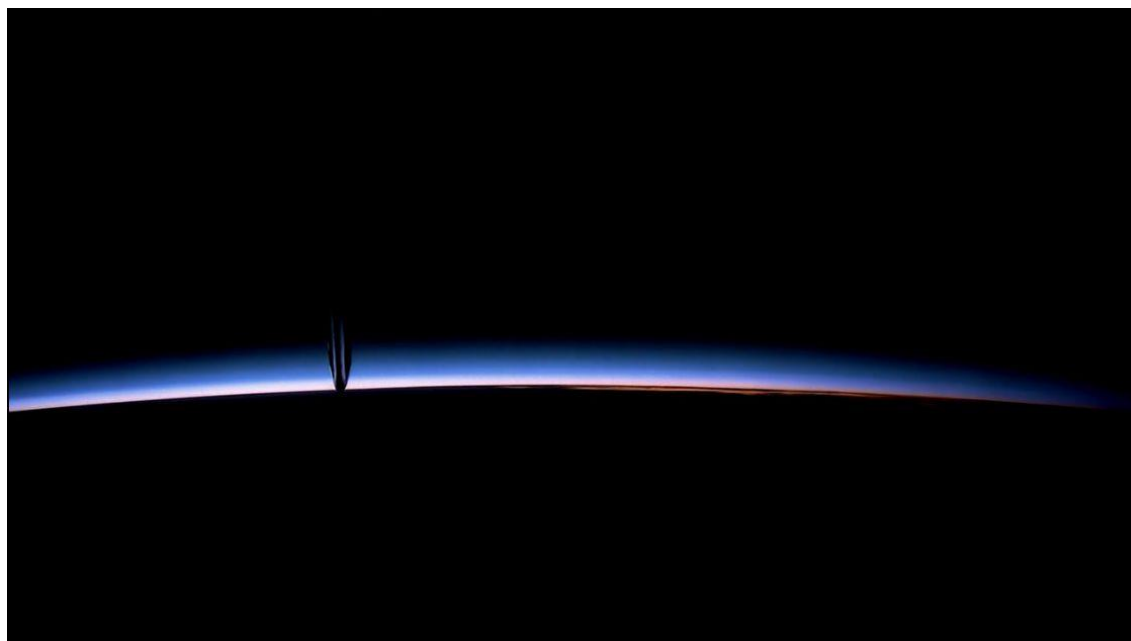


Figura 4 - Quadro do filme *Planeta Azul* que caracteriza uma imagem orbital em que a faixa estreita azul corresponderia à atmosfera terrestre. Acima dela o espaço e abaixo o planeta Terra.

Para Buchli, a visão da espessura da atmosfera, em contraste com a ideia estéril do escuro do espaço, comprova toda a fragilidade das condições de vida:

Vejam como a atmosfera é fina. Tudo além dessa fina linha azul é o vazio do espaço. E tudo abaixo dela é o que sustenta a vida. E tudo aquilo que fazemos a esse ambiente à nossa qualidade de vida fica abaixo dessa fina linha azul. É a única diferença entre o que desfrutamos aqui na Terra e a inóspita e inabitável escuridão do espaço. Não é muito extensa, é? (BURTT, 1990, grifo nosso).

Essa narração segue sem som ambiente, como se estivéssemos na companhia do astronauta, orbitando a Terra e vendo a mesma imagem. E nada desvia nossa atenção da imagem de uma estreita faixa azul brilhante, nossa atmosfera frágil, a qual nós, seres humanos abstratos, podemos estar destruindo. E, junto com ela, o planeta. Essa narração resgata muito do impacto da primeira *Blue Marble* – a constatação da finura da atmosfera – evidenciando que tal concepção é, ainda, uma das suas mais fortes características e a sua representação é importante, por isso *Planeta Azul* constrói para ela sua mais bela imagem simbólica. A partir deste ponto *Planeta Azul* segue para seu discurso final, com o caráter otimista de que é possível a Terra voltar a ser um “jardim formoso e fértil”, e que “podemos reparar o dano que fizemos” (BURTT, 1990). Agora o documentário não mais se dirige a um espectador que está conhecendo um planeta e suas especificidades, mas a um espectador responsável por uma força destruidora e com todas as condições para restaurar o prejuízo causado. É o ouvinte, presumido pelo autor como o sujeito sensível ao seu discurso, e, portanto, capaz de se entregar a ações heroicas. E assistimos a uma sequência repleta de sentidos ao remexer uma memória de fatos especificamente conflituosos. Vemos, de início, um barco ancorado no mar e, próximo a ele, uma baleia; na continuidade da cena observamos que existe mais de uma, até que um cardume de baleias toma a tela, e os seus característicos sons tomam nossos ouvidos. Talvez, numa alusão de que podemos deixar de ser algozes.

Do ponto de vista da obra enquanto processo criativo de um autor, *Planeta Azul* é um discurso socioambiental *monológico*. Uma obra estruturada para representar uma verdade acabada, pois não há discussão criativa entre seus personagens, e a relação do autor com o ouvinte²³ é desenvolvida de maneira clássica em que ambos ficam lado a lado, com o autor como aliado do ouvinte. Nesse sentido, no campo da educação em ciências, principalmente aquela que tem o lugar ou o ambiente como seu objeto de estudo, tais discursos deveriam ser estudados não somente enquanto processo criativo, mas também da sua relação com aquilo que representam e como influenciam a prática e a interpretação da nossa relação individual e social com o mundo.

7. Considerações finais

Nos *discursos heroicos*, do tipo *Planeta Azul*, se constrói uma representação da realidade fundamentada, geralmente, sob dois blocos: a superexposição das belezas/problemas e a nossa posição em cheque. Essa representação da realidade, sobretudo dos problemas socioambientais tem, associada a si, o uso de imagens em plano geral e perspectiva orbital da Terra. Imagens que, na atualidade, já carregam uma significação dos discursos comportamentalistas de EA e de ações de Responsabilidade Socioambiental, corroborando para manter uma significação muito similar para as representações de temática socioambiental como um todo.

Especificamente em *Planeta Azul*, a associação entre a narração e a montagem termina por contribuir para uma significação das relações sociedade e natureza da ordem de uma humanidade genérica e a-histórica, que realiza processos como um todo coerente. Como é o caso da representação das queimadas e da transferência da ação dos primeiros colonos estadunidenses e europeus para outros seres humanos, a fim de explicar o desmatamento nas florestas tropicais, proliferando uma concepção de realidade em que as relações sociedade e natureza se abstêm da totalidade ao não considerar processos sociais, econômicos, políticos e culturais concretos em interação com os ciclos e processos naturais do planeta e as suas manifestações nos lugares.

²³ Novamente salientamos que o ouvinte não é o público leitor senão aquele que o autor leva em conta pra orientar a obra, e essa relação também é determinante na criação artística da mesma.

Nesse tipo de representação predomina o esquecimento de que, além da preocupação em produzir alimentos, também criamos a necessidade de coisas outras, assim como do esquecimento de que modo estamos produzindo-as. A partir do quê, a que níveis, para quem e para o quê. Fica parecendo claro e óbvio que para construir um futuro sustentável seja necessário apenas o comprometimento individual dos cidadãos e seu engajamento, pois todos os problemas do planeta são apresentados como tendo origem exclusivamente no local, como a relação mais idealizada possível entre sociedade e natureza. Assim, nos *discursos heroicos*, evidencia-se a imagem da Terra enquanto um signo ideológico que, por sua vez, favorece a atuação de um mecanismo ideológico no filme como um todo para reforçar essas significações, apontando a adoção de medidas comportamentalistas, contudo consideradas como heroicas para salvar o planeta.

Recordando Bakhtin (2010a), assumimos que os sentidos não são estanques e se originam da fala em exercício, da interação discursiva entre interlocutores, de modo que os signos são o lugar onde se trava a luta de classes para lhe conferir um valor social, e, assim, também os sentidos vão se construindo, social, histórica e simbolicamente. Decorre daí que mudanças desse tipo de significações das relações sociedade e natureza, dos problemas socioambientais e do seu enfrentamento precisam dar conta da explicitação dos *discursos heroicos* e da produção de novas representações. Pois mesmo com um número considerável de audiovisuais circulando na *internet* com uma representação diferente dos *discursos heroicos*²⁴, estes se apresentam em pequenos discursos de exibição restrita.

Afirmamos a importância de, na atualidade, se compreender a rede de mecanismos discursivos e de representações de temática socioambiental, de como se estrutura o simbólico na falta ou na abundância de algo para que uma afirmação seja possível (ZIZEK, 2010) como maneira de evidenciar a presença da ideologia nos *discursos heroicos*. Pois tais discursos não agem somente ofuscando as questões principais em torno dos problemas atuais, mas as tornam quase impossíveis de serem concebidas enquanto matéria de análise e discussão. Portanto, utilizar os *discursos heroicos* como categoria também contribui para trazer para o debate socioambiental e para a EA aquilo que eles deixam de considerar.

Propomos, então, a utilização dos *discursos heroicos* como uma categoria de análise para a explicitação dessas representações que exercem hegemonia no contexto socioambiental e, conseqüentemente, no contexto da EA. Principalmente, para o entendimento de como essas obras audiovisuais influenciam as práticas de EA ao construírem a ideia de que o planeta está morrendo, ao trabalhar uma memória social específica junto a seus espectadores, e, mais ainda, é preciso especificar qual seja essa memória social e para que tipo de ação ela aponta. No caso dos *discursos heroicos*, a comportamentalista. Esta análise contribui para a problematização das ações propostas em EA e no quanto elas reforçam esses discursos e prejudicam a proposição de ações de enfrentamento efetivas, assim como acreditamos que este procedimento possa colaborar para a criação de espaços de elaboração de propostas de ações de EA não comportamentalistas e novas representações da Terra e parte dela, dos lugares, o que, conseqüentemente, terá impacto futuro nas significações das relações sociedade e natureza.

Nesse sentido, as ações educativas de EA propostas e desenvolvidas devem buscar promover uma reflexão sobre o tipo de ideologia que criticamos, mantendo o cuidado para não recair nas mesmas pela influência da ação desses discursos. Fazer essa avaliação é indispensável quando o objetivo do trabalho educativo é promover o entendimento de que para a sociedade ser sustentável é preciso combater a ideologia de que as soluções dos problemas

²⁴ Um exemplo de um audiovisual que se desvia dessa maneira simplista de encarar o problema e procura estabelecer relações mais complexas, ampliando a problemática da discussão para o modo de produção vigente é *A história das coisas (The story of stuff)*, razoavelmente disseminado no meio educativo. Documentário produzido em 2007, pela estadunidense Annie Leonard e amigos, com técnicas de animação. Fonte: <http://www.storyofstuff.com/>.

socioambientais devem ser buscadas apenas com mudanças nos comportamentos na vida privada de indivíduos, ou de determinados grupos. Fazer essa contraposição significa contextualizar cada ação educativa no que diz respeito às relações sociais estabelecidas, considerando as suas condições históricas, e não apenas desenvolver atividades genéricas atemporais e a-espaciais. É imprescindível que busquemos construir práticas em que os indivíduos e grupos tenham condição de compreender e representar a sua condição espaço-temporal em relação ao conjunto das estruturas da sociedade (JAMESON, 1996) e do todo material e subjetivo por ela arquitetado e do qual ele faz parte, como peça que colabora para seu engajamento, enquanto *ser social* (NETTO; BRAZ, 2006), nos processos coletivos produtores de uma sociedade sustentável.

Referências

AUMONT, J. *A imagem*. 13 ed. Campinas: Papirus, 2008a.

AUMONT, J. *A estética do filme*. 6 ed. Campinas: Papirus, 2008b.

BAKHTIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 14 ed. São Paulo: Hucitec, 2010a.

BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BRAIT, B. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. *Bakhtiniana*, São Paulo, v.8, n.2, p.43–66, Jul./Dez. 2013.

BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e os projetos das passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

BURTT, B. *Planeta Azul - IMAX*. Warner Bros, 1990.

COMPIANI, M. (Org.) *Ribeirão Anhumas na Escola: Projeto de Formação Continuada Elaborando Conhecimentos Escolares Relacionados à Ciência, à Sociedade e ao Ambiente*. Curitiba: Ed. CRV, 2013.

COMPIANI, M. O lugar e as escalas e suas dimensões horizontal e vertical nos trabalhos práticos: implicações para o ensino de ciências e educação ambiental. *Ciência & Educação*, Bauru, v.13, n.1, p. 29-45, abr. 2007.

FRANCK, S. et al. Reduction of biosphere life span as a consequence of geodynamics. *Tellus B*, Stockholm, v.52, n. 1, p.94-107, Feb. 2000a.

FRANCK, S. et al. Determination of habitable zones in extrasolar planetary systems: Where are Gaia's sisters? *Journal of Geophysical Research*, v.105, n.E1, p.1651-1658, Jan. 25, 2000b.

GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*. Maquiavel. Notas sobre o Estado e a política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. Vol. 3

GUIMARÃES, M. Educação Ambiental crítica. In: LAYRARGUES, P. P. (Org.). *Identidades da educação ambiental brasileira*. Brasília: Ministério do Meio Ambiente, 2004. p. 25–34.

JAMESON, F. *Pós-modernismo a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

LAMOSA, R. de A. C. *A Educação Ambiental e o novo padrão de sociabilidade do Capital: um estudo nas escolas de Teresópolis (RJ)*. 2010. 167 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

LOUREIRO, C. F. B. *Sustentabilidade e educação: um olhar da ecologia política*. São Paulo: Cortez Editora, 2012. Vol.39.

LOUREIRO, C. F. B. Emancipação. In: Ferraro Júnior, L. A.. (Org.). *Encontros e caminhos: formação de educadoras(es) ambientais e coletivos educadores*. Brasília: Ministério do Meio Ambiente, 2007. p. 157-170.

LOVELOCK, J. E. Gaia: um modelo para a dinâmica planetária e celular. In: THOMPSON, W. I. (Ed.). *Gaia: uma teoria do conhecimento*. São Paulo: Gaia, 1987. p.77-90.

MANDEL, E. *O capitalismo tardio*. 2 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

MASSEY, D. B. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

NETTO, J. P.; BRAZ, M. *Economia política: uma introdução crítica*. São Paulo: Cortez, 2006.

POTAPOVA, M. S. Geologia como uma ciência histórica da natureza. *Terrae Didactica*, Campinas, v.3, n.1, p.86-90, Jan. 2001.

REQUEIJO, F.; CARNEIRO, C. DAL R. Tem alguém aí? Zonas habitáveis na Via Láctea. In: IVANISSEVICH, A.; WUENSCH, C. A.; ROCHA, J. F. V. DA (Orgs.) *Astronomia hoje*. Rio de Janeiro: Instituto Ciência Hoje, 2010. p. 82–93.

SANTOS, D. V. C. dos. Acerca do conceito de representação. *Revista de Teoria da História*, Goiás, v. 3, n. 6, p. 27-53, Set. 2011.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SEMERARO, G. *Gramsci e a sociedade civil: cultura e educação para a democracia*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VASCONCELLOS, M. DAS M. N. *Educação ambiental na colaboração entre museu e escolas: limites, tensionamentos e possibilidades para a realização de um projeto político pedagógico emancipatório*. 1999. 394 f. Tese. (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008.

VOLOCHINOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. *Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica*. Tradução: Carlos Alberto Faraco; Cristovão Tezza, para fins didáticos. s.l. s.d.

WUEBBLES, D. J. Celebrating the “Blue Marble”. *EOS, Transactions American Geophysical Union*, v.93, n.49, p. 509-510, Dez. 2012.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZIZEK, S. *Um mapa da ideologia*. 4 reimpr. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

Versão recebida em 12/11/2014

Aceite em 11/03/2015