

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE ANÁPOLIS – CIÊNCIAS SOCIOECONÔMICAS E HUMANAS
MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* INTERDISCIPLINAR EM
TERRITÓRIOS E EXPRESSÕES CULTURAIS NO CERRADO

WANESSA SIQUEIRA COSTA DE LIMA

**DIGA AO POVO QUE FICA: EDUCAÇÃO AMBIENTAL E DIFUSÃO
AUDIOVISUAL NO FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA E VÍDEO
AMBIENTAL – FICA (1999-2022)**

ANÁPOLIS
2022

WANESSA SIQUEIRA COSTA DE LIMA

**DIGAAO POVO QUE FICA: EDUCAÇÃO AMBIENTAL E DIFUSÃO
AUDIOVISUAL NO FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA E VÍDEO
AMBIENTAL (1999-2022)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (PPG-TECCER), da Universidade Estadual de Goiás (UEG), como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades.

Linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais no Cerrado.

GT 4: Saberes e Expressões Religiosas, Literárias e Estéticas do Cerrado.

Orientador: Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva.

ANÁPOLIS

2022

WANESSA SIQUEIRA COSTA DE LIMA

**DIGA AO POVO QUE FICA: EDUCAÇÃO AMBIENTAL E DIFUSÃO
AUDIOVISUAL NO FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA E VÍDEO
AMBIENTAL (1999-2022)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, da Universidade Estadual de Goiás (UEG), como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades, na área interdisciplinar: Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, na linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais do Cerrado, no dia 16 de novembro de 2022.

Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva
(Presidente da banca e orientador – PPG-TECCER/UEG)

Prof. Dra. Adriana Aparecida da Silva
(Avaliadora interna – PPG-TECCER/UEG)

Prof. Dr. Solemar Silva Oliveira
(Avaliador externo – PMCM/UEG)

Prof. Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira
(Avaliador interno suplente – PPG-TECCER/UEG)

Prof. Dr. Ewerton Ignácio de Freitas
(Avaliador externo suplente – PPG-TECCER/UEG)

Ao meu filho amado, Pedro, cujos sorrisos e abraços sempre suavizam minha caminhada.
Ao meu querido pai, Cosmo Tiete pelo exemplo constante de generosidade, afabilidade e força.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao FICA e as pessoas que conheci nas idas ao escritório em Goiânia e ao Centro de Referência na Cidade de Goiás. Em especial, Eudaldo Guimarães e André Luiz Almeida, pelas muitas conversas e pela solicitude.

Às sempre amigas Adriana Aparecida Silva, Amanda Milanez e Patrícia Araújo meu muitíssimo obrigada pela cumplicidade, apoio e encorajamento que me fizeram sentir capaz dessa realização.

Em especial, agradeço ao professor e orientador Ademir Luiz, por abrir portas, indicar os caminhos e por sua toda paciência, generosidade, moderação e cordialidade.

Por fim, a todos que me ajudaram a chegar até aqui, obrigada.

RESUMO

O Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) surgiu no ano de 1999, como um empreendimento governamental voltado para a dinamização da cultura, em especial do segmento audiovisual, no estado de Goiás. Todavia, o mote ambiental, que denomina o evento, tem levantado questionamentos acerca de sua eficiência e proficiência didática entre muitos pesquisadores e críticos. Com base nisso, o objetivo desta dissertação foi refletir como o FICA colabora com os ideais da Educação Ambiental, partindo da investigação do contexto político cultural que o concebeu, caracterizando as matrizes do pensamento ambiental, bem como os movimentos externos norteadores das políticas ambientais nas quais o festival se circunscreve. Na análise do potencial didático das obras fílmicas, é adotada uma abordagem semiológica, que teve como suporte a historiografia de Goiás e do Brasil. Este trabalho utilizou recursos da pesquisa qualitativa, como entrevistas e a análise de muitas peças informativas e documentais que cuidaram da apresentação das 23 edições das respectivas mostras. A pesquisa contribuiu para a atualização historiográfica do FICA, descrevendo sua dinâmica política a partir de 2019, ano de suspensão, e as edições realizadas em 2020, 2021 e 2022 que compreendem a adaptação e a retomada daquele que se consolidou como o maior acontecimento de cinema ambiental da América Latina. A pesquisa de campo ainda verificou que as estratégias particulares de difusão do FICA, além de caracterizarem ações de democratização do acesso aos conteúdos ambientais, são pedagogicamente oportunas ao currículo da Educação Básica.

Palavras-chave: educação ambiental; FICA; Cine Goiás Itinerante; audiovisual e cinema ambiental; Cidade de Goiás.

ABSTRACT

The International Environmental Film Festival (FICA) emerged in 1999, as a government project aimed at promoting culture, especially in the audiovisual segment, in the state of Goiás. However, the environmental motto, which names the event, has raised questions about its efficiency and didactic usefulness among many researchers and critics. On this basis, the objective of this dissertation was to reflect on how FICA collaborates with the ideals of Environmental Education, starting from the investigation of the political and cultural context that conceived it, characterizing the matrices of environmental thinking, as well as the external movements that guide the environmental policies in which the festival is limited. In analyzing the didactic potential of film works, a semiological approach is adopted, supported by the historiography of Goiás and Brazil. This work used qualitative research resources, such as interviews and the analysis of many informative and documentary pieces that took care of the presentation of the 23 editions of the respective shows. The research contributed to the historiographical update of FICA, describing its political dynamics from 2019, the year of suspension, and the most held in 2020, 2021 and 2022 that comprise the adaptation and resumption of what has been consolidated as the biggest event of environmental cinema in Latin America. The field research also verified that the particular strategies of dissemination of FICA, in addition to characterizing actions of democratization of access to environmental contents, are pedagogically opportune to the Basic Education curriculum.

Keywords: environmental education; FICA; Cine Goiás Itinerante; audiovisual and environmental cinema; City of Goiás.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Cartaz de divulgação da estreia do Cinema Goyano.....	17
Figura 2 – Cine Luzo-Brasileiro (1914).....	18
Figura 3 – Sede do Gabinete Literário Goiano.....	21
Figura 4 - Fonte: Capa do catálogo do primeiro FICA.....	36
Figura 5 – Mosaico das artes oficiais que estamparam a publicidade do FICA, de 1999-2018	59
Figura 6 – Artes oficiais que estamparam a publicidade do FICA, 2020, 2021 e 2022	59
Figura 7 – Notícia do Jornal Opção on-line	61
Figura 8 – Notícia do Informativo do O ELO on-line	62
Figura 9 – Notícia do Canal G1-Goiás.....	62
Figura 10 – Print de tela da arte para o FICA 2019	63
Figura 11 – Manifestações do Festival Goyaz, em 6/7/2019	65
Figura 12 – Roda de Conversa “O FICA: legado, desafios e perspectivas”	66
Figura 13 – Cine Goiás Itinerante, na cidade de Caldas Novas - Goiás.	77
Figura 14 – Cine Goiás Itinerante, na cidade de Formosa - Goiás	79
Figura 15 – Moradores ocupantes no loteamento Parque Oeste (à esquerda); Eronildes (à direita)	89
Figura 16 – Prisioneiros sentados à mesa do Reformatório Krenak, em Resplendor (à esquerda), e Sobradinho, cadeia indígena da fazenda Guarani, no município de Carmésia (MG) (à direita)	95
Figura 17 - O dragão de Siegfried (esquerda superior) / Rosto sob efeito de luzes estroboscópicas (direita superior) / Cubo de gesso, molde de artefato arqueológico (esquerda inferior) / A bailarina em ambiente psiquiátrico (esquerda inferior)	107

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Finalidades e objetivos da Educação Ambiental	47
Tabela 2 – Programação Paralela	58
Tabela 3 – Quantitativos de países participantes e obras 2019 - 2022.....	60
Tabela 4 – FICA 2020: mostra principal - Washington Novaes	69
Tabela 5 – FICA 2020: Mostra ABD	70
Tabela 6 – FICA 2021: mostra principal - Washington Novaes	71
Tabela 7 – FICA 2021: vencedores da mostra de videoclipes.....	72
Tabela 8 – FICA 2021: vencedores da mostra de filmes goianos.....	72
Tabela 9 – FICA 2021: vencedores da mostra Becos da minha terra	72
Tabela 10 – FICA 2021: outras premiações	73

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Países participantes /ano	38
Gráfico 2 – Filmes inscritos/ano	38
Gráfico 3 – Valores totais das premiações por ano	39

LISTA DE SIGLAS

AFIC	Acreúna Festival Internacional de Cinema
AGEPEL	Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira
AGETUR	Agência Goiana de Turismo
ARCA	Associação para Recuperação e Conservação de Ambientes
Arphos	Associação de Restaurantes, Pousadas, Hotéis e similares da Cidade de Goiás
BNCC	Base Nacional Comum Curricular
CEAR	Centro de Ensino e Aprendizagem em Rede
CELG	Companhia Energética de Goiás
CineECO	Festival Internacional de Cinema Ambiental da Serra da Estrela
CNUMAD	Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e Desenvolvimento, também denominada Rio-92 ou Eco-92
CNV	Comissão Nacional da Verdade
COP	Conferência das Partes
DCNs	Diretrizes Curriculares Nacionais
EA	Educação Ambiental
ECOFILM	Festival Internacional de Cinema da Tchecoslováquia
FEMAGO	Fundação Estadual do Meio Ambiente de Goiás
FFF	Festival de Filmes de Faina
FICA	Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental
FUNPEL	Fundação Cultural Pedro Ludovico
IFG	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
IPCC	Intergovernamental Panel on Climate Change (Painel Intergovernamental para a Mudança de Clima)
IPHAN	Instituto Patrimonial Histórico e Artístico Nacional
ABD	Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas
OMM	Organização Meteorológica de Goiás
ONU	Organização das Nações Unidas
PCNs	Parâmetros Curriculares Nacionais
PIEA	Programa internacional de Educação Ambiental da Unesco
PNEA	Política Nacional de Educação Ambiental
PNMA	Política Nacional de Meio Ambiente

PNUMA	Programa Ambiental das Nações Unidas
SANEAGO	Companhia de Saneamento de Goiás
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio as Micro e Pequenas Empresas
Secult–GO	Secretaria de Estado de Cultura de Goiás
Seduc–GO	Secretaria de Estado de Educação de Goiás
SESC-GO	Serviço Social do Comércio – Seção Goiás
SOPCOM	Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação
TBC	Rede de Televisão Brasil Central

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - NAS PEGADAS DO FICA: ENTRE A POLÍTICA E O DEBATE AMBIENTAL	16
1.1 A criação do FICA no contexto do cinema em Goiás	17
1.2 Uma breve história da criação do FICA	30
1.3 De onde vem o debate ambiental: natureza e educação no FICA	40
CAPÍTULO 2 - O QUE PASSA E O QUE FICA: CONTINUIDADES E RUPTURAS ...	57
2.1 O FICA que não veio	61
2.2 O FICA Digital	67
2.3 A retomada do FICA	70
2.4 O festival itinerante	74
CAPÍTULO 3 - ENTRE UM FILME E OUTRO: DIFUSÃO AUDIOVISUAL E EDUCAÇÃO AMBIENTAL EM ESTUDO DE CASO	81
3.1 <i>Parque Oeste</i>: contestação política premiada pelos contestados	83
3.2 A questão integracionista em <i>Resplendor</i>	94
3.3 <i>O Dente do Dragão</i>: a tragédia sob a estética experimental	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

A presente dissertação propõe investigar o potencial didático do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) a partir das dinâmicas de divulgação do evento, que acontecem na Cidade de Goiás, de análises filmicas de obras premiadas, das ações do Cine Goiás Itinerante, das mostras de filmes que derivam das seleções realizadas pelo FICA e de outras atividades culturais que acontecem fora do circuito de apresentação do festival. Pretende-se, neste trabalho, discorrer sobre a criação do festival no seu contexto político, traçando uma breve história de suas 23 edições realizadas na Cidade de Goiás, dispensando especial atenção às três últimas edições realizadas entre 2020 e 2022. Além disso, outro interesse volta-se aos aspectos de divulgação das obras, a partir das estratégias do FICA Itinerante, uma espécie de subprojeto do FICA, coordenado pela Secretaria Estadual de Cultura. Por último, pretende-se, ainda, compor uma análise da historiografia do FICA, buscando a compreensão dos processos de continuidade e rupturas do festival.

A concepção do FICA parte de uma confluência de interesses de diversos segmentos do audiovisual, da cultura, mas, principalmente, da política do estado de Goiás. Sua realização esteve a cargo do governo estadual, demandando recursos financeiros e apoio estrutural de um conjunto de secretarias de Estado. A organização contou ainda com o suporte da prefeitura da Cidade de Goiás e envolveu grande parte da sociedade civil vilaboense. Atuaram, também, de maneira imprescindível, diversos profissionais do cinema regional, nacional e internacional, expoentes artísticos e especialistas nas questões ambientais.

Esboçado por ocasião dos preparativos da transição do administrativo goiano para o primeiro mandato do então governador Marconi Perillo, conforme contou Jaime Sautchuk, um dos idealizadores do FICA, em entrevista à Revista UFG:

tudo começou em novembro de 98, com um telefonema do publicitário Luiz Gonzaga Soares, o Gonza, dizendo que precisava conversar comigo. [...] ele dizia que o governador eleito do Estado (Marconi Perillo), que iria tomar posse em janeiro do ano seguinte, queria algo que projetasse Goiás nacionalmente, em termos culturais. A encomenda vinha de Luiz Felipe Gabriel, um dos coordenadores da campanha e, depois, secretário de Comunicação de Marconi. O mote era deste jeito mesmo, bem simples e direto: algo que projete Goiás nacionalmente. (SAUTCHUK, 2006, p. 18).

O FICA reuniu nomes como: o historiador Nasr Chaul, professor da Universidade Federal de Goiás; o jornalista e escritor Washington Novaes; o cineasta João Batista de Andrade; dentre outros nomes de destaque da comunicação e da cultura. Ainda de acordo com Sautchuk (2006), foi Nasr Chaul quem escolheu a Cidade de Goiás para sediar o festival, pois

a cidade era, à época, candidata a Patrimônio Mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). E foi assim que, em 1999, realizava-se a primeira edição do FICA.

Sob uma ampla agenda cultural, que invocava a temática ambiental, e com forte empreendimento audiovisual, o FICA propôs a seus participantes diversas atividades de entretenimento e qualificação: *shows*, minicursos e oficinas de artesanato, de gastronomia e de cinema, mesas de discussões, palestras, exposições de artesanato, de artes e de fotografia, lançamentos de livros, programações “multiétnicas”, distribuição de mudas etc., destacando-se, entre essas atividades, as mostras de cinema.

O festival estreou com 154 obras inscritas de 17 países. Dessas obras, foram selecionadas para as mostras competitivas 37 produções nacionais e internacionais. Do Brasil, foram escolhidas 17 obras, de 7 estados (Goiás, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Rio de Janeiro, Santa Catarina e São Paulo) e de Brasília; outros 11 países (Argentina, Áustria, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, França, Holanda, Inglaterra, Moçambique, Portugal e Venezuela) tiveram obras escolhidas na primeira edição do festival.

Visando uma maior difusão do festival, a Secretaria Estadual de Educação e Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico (AGEPEL), por meio da Gerência Executiva do FICA, então responsável pela coordenação e operacionalização dos trabalhos, lançou, no ano de 2006, o FICA Itinerante¹. As ações desse projeto visavam, a princípio, a divulgação do festival, levando suas obras para fora do estado de Goiás. Com isso, os filmes puderam ser apreciados, por exemplo, em capitais como Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília. Mais tarde, as cidades do interior de Goiás também foram contempladas com as mostras de cinema, a exemplo da comunidade Calunga, no município de Cavalcante, e das cidades de Anápolis, Aragarças, Catalão, Jataí, Rio Verde e outras.

O ano de 2019 configurou-se como um hiato para a história de duas décadas de realização do festival. O FICA, que nascera e consolidara-se concomitante às sucessivas gestões de Marconi Perillo e aliados, com a eleição de Ronaldo Caiado no pleito de 2018, notório concorrente político de Perillo, foi suspenso no primeiro ano da gestão do novo

¹ Em parceria com as prefeituras, a Secretaria de Cultura do Estado de Goiás (Secult) leva aos municípios goianos o FICA Itinerante, replicando, resguardadas as proporções, algumas das atividades que acontecem na Cidade de Goiás durante o festival. De acordo com as informações levantadas junto ao escritório do FICA, na Praça Cívica em Goiânia, a versão Itinerante, além das mostras de cinema, também proporciona palestras, oficinas, com feiras de artesanato e gastronomia locais e apresentações artísticas regionais. O projeto FICA Itinerante, desde as primeiras ações, está sob a coordenação do cineasta Eudaldo Guimarães, servidor da Secult. Eudaldo, a pedido da proponente deste projeto, contribuiu com informações sobre o festival e o FICA Itinerante.

governador. As críticas aos custos para realização do festival, dentre outras prioridades econômicas e administrativas do novo governo, serviram ao cancelamento da 21ª edição, em 2019. Mediante essa descontinuidade, em forma de resistência, alguns setores interessados na continuidade do evento realizaram na Cidade de Goiás um encontro de natureza não-governamental denominado Festival de Goyaz, o qual, além de debater a crise que se abatia sobre o histórico festival, promoveu a reexibição de diversas obras filmicas. Vale ressaltar, porém, que as atividades do projeto FICA Itinerante, a cargo da Secretaria Estadual de Cultura, mesmo com a suspensão do FICA em 2019, seguiram até fevereiro de 2020, sendo interrompidas mediante as medidas de distanciamento sociais decretadas face à pandemia da covid-19².

Em 2020, o FICA foi retomado com a realização da 21ª edição, todavia, não superadas as adversidades impostas pela pandemia da covid-19, não pôde fazer-se presencialmente, como tradicionalmente ocorreu por 20 anos consecutivos na Cidade de Goiás. Uma versão “totalmente digital” do festival foi organizada, por meio da plataforma Vimeo³. Pelo período de 16 a 21 de novembro de 2020, foi disposto ao público em geral 24 (vinte e quatro) filmes que concorriam à mostra principal, que naquele ano homenageou o jornalista Washington Luís Rodrigues Novaes (1934-2020) e outras 13 obras goianas para a Mostra da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), além de palestras e oficinas *on-line*, com a participação de expoentes ambientalistas como o indigenista Ailton Krenak e o jornalista André Trigueiro.

Ao longo de suas vinte e uma edições, o FICA homenageou diversas personalidades artísticas, como Siron Franco, Frei Confaloni, Elder Rocha Lima, Cora Coralina, DJ Oliveira, Roos, Paulo Bertran, Antônio Poteiro, Cleber Gouveia, Amaury Meneses, Rodrigo Godá, Rui Faquini, José Mendonça Teles, Ana Maria Pacheco, Goiandira do Couto, Veiga Vale, Octo Marques e Gustav Ritter.

Com foco na atualização da história do FICA, o capítulo 2 deste trabalho, dedica-se a caracterização dos eventos mais recentes, a partir do ano de 2019, no qual não ocorreu o evento, perpassando a vigésima primeira edição, excepcionalmente digital, e as subsequentes realizadas nos anos de 2021 e 2022, aqui interpretadas como sinais da efetiva retomada das atividades presenciais do festival.

² De acordo com a Organização Mundial de Saúde, a covid-19 é uma infecção respiratória causada pelo novo coronavírus (SARS-CoV-2), detectado em 31 de dezembro de 2019 em Wuhan, na China. Potencialmente grave e de elevada transmissibilidade e de distribuição global, a covid-19 foi declarada como Pandemia Mundial em 11 de março de 2020. No Brasil, o primeiro caso positivo foi anunciado em 26 de fevereiro de 2020. Segundo o boletim *Our World in Data*, da Universidade de Oxford, até 15 de maio de 2020, a pandemia de covid-19 vitimou, fatalmente, mais de 625 milhões de pessoas, destas, aproximadamente, 665 mil só no Brasil.

³ Vimeo é um *site* de compartilhamento de vídeo, no qual os usuários podem fazer *upload*, partilhar e ver vídeos.

É importante destacar que o levantamento da história do FICA apoiou-se em conversas formais e informais, na busca de documentos públicos, artigos acadêmicos, noticiários eletrônicos, *sites* oficiais e de muitas peças gráficas, como catálogos, cartazes, *folders* e revistas. Ressalta-se aqui a existência de um vasto material informativo acessado por meio do Centro de Referência do FICA, na Cidade de Goiás, que subsidiou a verificação panorâmica da programação por meio de catálogos de imprensa. O registro da história mais recente do festival e os apontamentos sobre o Cine Goiás Itinerante, inicialmente denominado de FICA Itinerante, foram realizados, basicamente, por meio de entrevistas e conversas informais dirigidas a membros da equipe organizadora dos eventos.

A necessidade de se verificar os impactos da difusão dos filmes do FICA levou ao acompanhamento dos eventos do Cine Goiás Itinerante nas cidades de Caldas Novas e Formosa. A definição dessas agendas observou a distância mínima entre a cidade de Anápolis, onde resido, e a compatibilidade entre os cronogramas de pesquisa e dos eventos supramencionados.

No capítulo 3, discorreremos sobre a verificação dos aspectos formativos interdisciplinares do FICA utilizando para tanto, três análises de filmes. Nesse, a previsão inicial para esta pesquisa era de destacar a análise dos filmes agraciados com o prêmio de melhor filme goiano, nas edições 2020, 2021 e 2022. Todavia, em razão da tardia realização da edição do FICA 2021, tomamos para análise dois dos documentários goianos premiados em 2020, pela edição do FICA digital. Foram objetos de análise fílmica para a presente proposta de pesquisa *Parque Oeste*, da cineasta goiana Fabiana Assis, ganhador do prêmio Carmo Bernardes de melhor longa-metragem, e *Resplendor*, dos cineastas Erico Rassi e Cláudia Nunes, que levou o prêmio João Bênnio de melhor filme goiano e da mostra 2022, cumprimos apenas uma breve avaliação didática semiológica do curta-metragem “O Dente do Dragão”, de Rafael Castanheira Parrode.

A seleção ou separação dessas obras regionais, procurou investir na ideia de uma análise com possibilidades de maiores significações culturais, geográficas e históricas. Assim, o que nos interessou nesse circuito de exibição do FICA, foram, em especial, os conteúdos relativos à temática ambiental retroprojetada e às possíveis utilizações pedagógicas que tais recursos podem render ao propósito da EA.

Enquanto profissional da educação, realizarei aqui uma discussão que aproxime o FICA e seus filmes das preocupações pedagógicas e didáticas, tendo como ponto de intersecção as temáticas da EA. A preocupação pelos temas em tela emerge da experiência com o uso de mídias e das tecnologias na educação, adquirida ao longo dos cinco anos em que

estive junto à Coordenação de Desenho Educacional, do Centro de Ensino e Aprendizagem em Rede (CEAR), da Universidade Estadual de Goiás (UEG).

A revisão bibliográfica partiu de três dissertações que abordaram o festival sob perspectivas geográfica, pedagógica e multidisciplinar. O primeiro trabalho focado foi *O Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental - FICA na produção e disseminação da consciência ambiental*, de Gracielly Carneiro (2005), no qual a geógrafa analisa os sete primeiros anos do festival; para isso, ela realiza um inventariado do circuito festivo, incluindo as mostras de cinema, de artes plásticas e as atividades artísticas, como teatro e *shows* de música. O esforço descritivo do ambiente serve-nos para a contextualização da cidade e dos espaços públicos e privados que integram o palco do festival. Ao considerar a disseminação da proposta de conscientização ambiental, de reflexão teórico crítica, Carneiro conjectura que não foram reconhecidas, até então, ações significativas. No entanto, a autora também aponta para uma possibilidade de o evento conseguir, ao menos, sensibilizar o público que participa efetivamente de suas atrações culturais.

A segunda dissertação é de Edilene Trigueiro Mendonça (2009), que, a partir de uma teoria crítico reflexiva e emancipatória, analisa, especificamente, os impactos socioambientais advindos do FICA para a comunidade da Cidade de Goiás e, sobretudo, se o desenvolvimento do turismo local se pauta em uma perspectiva sustentável “eficiente”. Embora a problematização esteja focada nas relações entre a atividade turística e as questões ambientais, o texto aponta contrastes entre as imagens da Cidade de Goiás utilizadas para as finalidades turísticas e as demandas de preservação e sustentabilidade ambientais locais, negligenciadas no desenrolar do festival.

Assim como as dissertações de Carneiro e Mendonça, o terceiro texto, de Thaís Arruda Ferreira (2013), discute o potencial educativo dos filmes ambientais, sob a perspectiva de uma Educação Ambiental (EA) crítica e emancipatória. Entretanto, esse último trabalho acrescenta exemplos de análises de narrativas fílmicas, o que de fato amplifica a percepção do filme, levando a análise para além das discussões temáticas. Isso confere à pesquisa um caráter multidisciplinar, que, de certa forma, minimiza os riscos de interpretações reducionistas, problema advertido por estudiosos do cinema, como Jacques Aumont⁴, Michel Marie⁵ e

⁴ Jacques Aumont é teórico de cinema, escritor e professor universitário francês. Leciona atualmente na Universidade de Paris 3 e na Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais (EHESS). Escreve regularmente na revista *Cinéma* (Editora Léo Scheer) e dirige o Centro de História do Cinema da Cinemateca Francesa. Fonte: Jacques Aumont. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacques_Aumont. Acesso em: 7 de agosto de 2020.

⁵ Michel Marie é ensaísta, historiador de cinema e professor de universidades francesas. Ele exerce a cátedra de Estudos Contemporâneos da França na Universidade de Montreal e ensina na Sorbonne Nouvelle – Universidade

Manuella Penafria⁶.

A partir dessas referências, questionamos se a mensagem ambiental presente nas obras difundidas pelo FICA é apropriada pelo público impactado pelas mostras dos filmes. O problema central guarda também outras discussões que roteirizam a produção deste trabalho, como as seguintes questões levantadas nesta proposta: Qual seria a posição da temática ambiental no Festival? Estaria a questão ambiental preterida e constituindo apenas um elemento figurativo, restrita ao conteúdo das obras filmicas? A difusão dos filmes poderia também cooperar com os propósitos da EA?

Nesse sentido, a ideia é proceder com uma análise filmica aberta e criativa, sem excluir ou hierarquizar quaisquer especificidades interpretativas. Partimos da crítica à representação da realidade, conferindo as narrativas filmicas de um ponto de vista mais histórico e analisar a narrativa híbrida, resultada da interação dos elementos verbais e imagéticos que, conforme a semiologia⁷, compõem uma linguagem nova e de propriedades comunicacionais para além da compreensão desarticulada dos discursos verbais e imagéticos.

De acordo com a professora Santaella (2005), os percursos metodológicos e analíticos da semiótica prometem dar conta das questões relativas às diferentes naturezas que as mensagens possam ter, sejam elas verbais, imagéticas ou sonoras, incluindo suas misturas, palavras e imagens, imagens e sons etc. Dada a amplitude de suas possibilidades para análise dos diversos signos, a leitura semiológica caracteriza-se como demasiadamente geral e abstrata, sendo necessários, para uma análise semiológica mais ajustada, suportes teóricos específicos aos signos observados, os quais deverão ser procurados na literatura sobre cinema, na literatura de Goiás e sobre o FICA.

Construímos, desse modo, nosso roteiro de pesquisa, pautando-nos no estudo do meio ambiente a partir da produção filmica goiana, à luz das teorias semióticas e dos conhecimentos específicos sobre cinema e educação.

de Paris 3, onde dirigiu o UFR "Cinema e Audiovisual". Michel Marie e Jacques Aumont são autores do livro *Análise do filme* (2010), referenciado por diversos trabalhos acadêmicos sobre cinema. Fonte: Michel Marie. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Marie. Acesso em: 7 de agosto de 2020. (Adaptado).

⁶ Manuella Penafria é doutora em Ciências da Comunicação e especializada em Cinema pela Universidade da Beira Interior, de Portugal.

⁷ Ciência que se dedica ao estudo dos signos, dos modos que representam algo diferente de si mesmo e de qualquer sistema de comunicação presente numa sociedade.

CAPÍTULO 1

NAS PEGADAS DO FICA: ENTRE A POLÍTICA E O DEBATE AMBIENTAL

Um novo capítulo da política cultural goiana começa a se registrar em 1999: um empreendimento ousado baseado quase que exclusivamente na estrutura de uma gestão autodenominada “Tempo Novo”. Dessa forma, a concepção do FICA foi, como demonstraremos, marcada por uma combinação de circunstâncias ou de acontecimentos políticos que influenciaram de modo incontestável na consolidação do inusitado projeto.

Sob o frisson das discussões internacionais acerca da preservação ambiental que ganharam eco nacional após a Rio 92⁸, veio a promulgação dos princípios definidores da EA no Brasil. A partir do ano de 1997, surgiram, no âmbito das políticas educacionais, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), as Diretrizes Curriculares Nacionais (DCNs) e a Política Nacional de Educação Ambiental (PNEA), reconfigurando, com base nos documentos internacionais, o discurso pró-ambiental no currículo escolar e nas mais diversas políticas públicas. Foi nesse contexto que o FICA apareceu, com participação de intelectuais da cultura nacional e regional, articulados à política da equipe de governo recém empossada e inspirados pelo contexto global de defesa ambiental.

Se, para muitos, parecia inusitado encampar um festival audiovisual numa cidade de insuficiente infraestrutura turística e sem nenhuma tradição de cinema, para os habitantes da antiga capital, aquela poderia ser uma oportunidade de se reabilitar no cenário político e cultural goiano. E, assim, o improvável se consolidou. Atualmente, em sua 23^a edição, o FICA pode ser considerado uma tradição na Cidade de Goiás.

Neste primeiro capítulo, vamos tratar do contexto histórico de criação do FICA, considerando o cenário político e as discussões ambientais existentes naquele momento. Começaremos por caracterizar sob que bases se assentou o projeto do FICA; além disso, falaremos, brevemente, sobre a história da Cidade de Goiás, cuja vocação artística e cultural, tecida ainda nos tempos de capital do estado, não se pode negligenciar.

No último tópico do capítulo, sintetizaremos a história do movimento ambiental global, entendendo-a como matéria importante para compreendermos as matrizes ideológicas dos projetos e das políticas que abraçam as questões de EA, a exemplo do que o FICA se propõe.

⁸ A Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento - Rio 92, também conhecida por Eco 92 foi realizada na cidade do Rio de Janeiro, em 1992. O evento foi um dos maiores marcos ambientais internacionais e o primeiro grande evento ambiental organizado pelas Nações Unidas no Brasil.

Veremos, por fim, como a construção da EA, ao longo de sua história, rompeu os limites das ciências biológicas, reconectando diferentes ciências e saberes, se fortalecendo no debate enquanto temática transversal, essencial para a formação humanística e para a sustentabilidade da vida.

1.1 A criação do FICA no contexto do cinema em Goiás

As primeiras sessões de cinema em Goiás foram exibidas em 1909, no Cinema Goyano, apenas quatorze anos depois da inédita projeção das dez fitas produzidas pelos irmãos Lumière, em Paris. A chegada do cinema na Cidade de Goiás, nesse “curto” espaço de tempo, denotou uma excepcional proeza dos empreendedores, tendo em vista as limitações logísticas do estado de Goiás no início do século XX, haja vista a precariedade das estradas, a localização periférica, a escassez de transporte e as poucas relações de comércio existentes. Alguma dinamização comercial de fato só viria a despontar anos depois, a partir da dinamização da economia cafeeira e com a decorrente expansão dos trilhos da ferrovia, que alcançaram o território goiano por volta de 1913.

Figura 1 – Cartaz de divulgação da estreia do Cinema Goyano



Fonte: Jornal a Redação (2016). Disponível em:

<https://www.aredacao.com.br/colunas/74111/os-musicos-do-cinema-mudo-em-goias>. Acesso em: 20/03/2022.

O cartaz que anunciava o evento de inauguração do cinema (Figura 1) marcava para as 20 horas o início da sessão e prometia uma programação “esplêndida e magnífica”, com variados filmes, entre eles *COMICAS, DRAMATICAS E PHANTASTICAS*. As entradas eram comercializadas por 2\$000 (dois mil réis), a geral, e 3\$000 (três mil réis), a cadeira (Leão e Benfca, 1995, p. 23). O primeiro empreendimento cinematográfico de Goiás iniciou suas atividades no Teatro São Joaquim, permanecendo até 1917, quando transferido para a sede própria no Largo da Cadeia, onde funcionou até 1934. Ressalta-se que, em 1857, foi inaugurado o prédio do Teatro São Joaquim, onde, por mais de trinta anos, foram promovidas peças teatrais e musicais que contribuíram enormemente para a formação artística na cidade. Nesse mesmo espaço, aos 13 dias de maio de 1909, foi instalado o Cinema Goyano.

O pioneiro Cinema Goyano foi seguido pelo Cinema Luzo-brasileiro (Figura 2), aberto em 1914, pelo Cine Íris, de 1919 a 1923, pelo Cinema Ideal, de 1923 a 1927, e pelo Cinema Central, em 1925. Como nos primeiros anos o cinema era mudo, boa parte da animação ficava por conta de pequenas orquestras que eram convidadas para fazer, ao vivo, o acompanhamento instrumental das projeções. A execução de músicas durante as sessões de cinema mudo foi um recurso bastante comum desde a primeira mostra dos Irmãos Lumière.

Ao longo da década de 1910, grupos maiores foram sendo formados para essa finalidade. Assim, de acordo com o tamanho ou importância da sala de cinema, duos de piano e violino, quartetos ou até pequenas orquestras eram contratados pelos empresários da indústria cinematográfica (ALCÂNTARA, 2016).

Figura 2 – Cine Luzo-Brasileiro (1914)



Fonte: Blog O vilaboense. Disponível em: <http://ovilaboense.blogspot.com/2009/05/100-anos-do-cinema-em-goias.html>. Acesso em: 01/08/2022.

Nos primórdios do cinema, a música foi empregada principalmente para abafar os ruídos dos projetores: o som podia ou não se harmonizar com as cenas, posto que os músicos nem sempre tinham prazo para previamente conhecer as fitas e definir um repertório musical adequado. Ou seja, não adequadamente ensaiada para tal fim, pode-se pressupor algum descompasso rítmico entre a tela e o som, ou a falta de harmonização entre a música reproduzida ao fundo e a história, como bem observou Miranda em seu artigo sobre a música das telas.

A execução de música ao vivo durante uma projeção não significava necessariamente uma correlação narrativa entre o que era visto e ouvido. Poderia ser, muitas vezes, um mero chamariz, uma vez que historicamente espetáculos populares eram anunciados via música, ou então um paliativo para o silêncio das imagens e para o desagradável ruído do projetor (MIRANDA, apud LODON, 2011, p. 20).

Com o tempo, foram pensados aperfeiçoamentos para fazer o fundo musical do cinema, e, a partir da estruturação e da consolidação financeira do cinema enquanto atividade comercial, foram montadas orquestras com piano e instrumentos de sopro e cordas para acompanhamento das sessões. Ao passo que a arte cinematográfica se desenvolveu, também se aperfeiçoaram as técnicas de som, para acompanhamento dos filmes. As grandes empresas criaram, na época, as *cue sheets*, um tipo de lista com sugestões de músicas e procedimentos de temperagem do som.

Em Goiás, o cinema mudo, de início, foi acompanhado por integrantes da banda militar, posteriormente substituída por pequenos grupos de instrumentistas. Daí surgiu a primeira orquestra de Goiás, criada pela musicista Nhanhá Couto⁹, uma das pioneiras do ensino musical do estado de Goiás.

Em 1927, o lançamento do filme *The Jazz Singer* (O Cantor de Jazz) marca a entrada do cinema “falado”. Com esse filme protagonizado pelo cantor Al Jolson, a Warner Brothers emplacou um inédito sucesso de público e recuperou suas finanças, safando-se da falência; tudo graças à máquina desenvolvida por Lee Forest e adquirida pelos irmãos Warner, que permitiu a gravação magnética das películas viabilizando a reprodução simultânea de imagens e sons. Contudo, essa interação não foi bem recebida por todos, a história do cinema mundial revela reticências de grandes cineastas, como Charles Chaplin, Sergei Eisenstein e Alfred Hitchcock, os quais, ao menos de início, foram resistentes ao uso do som em seus filmes. Alegavam

⁹ Angélica da Costa Brandão (1880-1945): musicista e promotora cultural. Residindo na Cidade de Goiás, montou a primeira orquestra da cidade, compondo os fundos musicais para os filmes mudos. Fundou um clube carnavalesco de mulheres e a primeira orquestra feminina do Brasil. Criou os grupos de teatro e música em várias localidades do estado. Disponível em: <http://www.mulher500.org.br/nhanha-do-couto-1880-1945/>. Acesso em: 07/12/2021.

preocupação com a primazia do som sobre a arte interpretativa, julgando com a perda do estilo cinematográfico e da fantasia, justamente pela eloquência que o som, a trilha sonora como um todo, produz no filme, faziam com que alguns atores não se entregassem totalmente à interpretação, deixando para o efeito sonoro a função de encantar, envolver o público; delegando ao som a emoção, a sensação da transposição para o mundo dos sonhos, da fantasia.

A sincronização do som com a imagem conferiu à chamada “sétima arte¹⁰” uma linguagem nova e rica em possibilidades criativas, essa tecnologia tornou a mensagem das telas mais eficiente e atrativa. Muito bem recebido pelo público, o incremento do som ao cinema, o cinema falado, inovou a linguagem das telas e engendrou uma sucessão de avanços técnicos e tecnológicos dos elementos de som e de imagem da qual a linguagem de cinema não mais se separaria. Em decorrência dessas inovações tecnológicas, a estruturação dos cinemas falados dispensou o acompanhamento dos músicos que se ocupavam da execução dos fundos musicais para as sessões. Na Cidade de Goiás, esses artistas se dispersaram a partir de 1937, concomitantemente ao lançamento de *O cantor de Jazz* e à transferência da capital.

Um símbolo da erudição e da cultura da Cidade de Goiás foi o Gabinete Literário, sito à Rua Coronel Joaquim Guedes Amorim, n. 9, em seu centro histórico. Criado em 1864, sua existência indicia influxos de intelectualidade e sofisticação apreciados pelas famílias mais abastadas que integravam os grupos políticos da cidade. Na Figura 3, vemos a casa que por 158 anos abrigou o acervo memorial de pessoas como Hugo de Carvalho Ramos, Cora Coralina, Pedro Ludovico Teixeira, Consuelo Caiado, Americano do Brasil e outros.

A fundação do Gabinete Literário remete-nos à preocupação local em estimular a intelectualidade da comunidade, ou seja, uma luta de estímulo à intelectualidade e à memória na comunidade [...] o gabinete destinava suas verbas à compra de livros para seu acervo, sendo essas obras de erudição e cultura. Essas eram em grande parte adquiridas na livraria Garnier, no Rio de Janeiro, e em São Paulo. O trajeto dos livros, dessas cidades para a cidade de Goiás era efetivado por meio de tropas habituadas a fazer a transação comercial com esses centros urbanos. O transporte demorava dezenas de dias (GOMIDE, 1999. p. 29).

¹⁰ Sétima arte, foi a denominação ou classificação dada ao cinema pelo italiano Ricciotto Canudo, na obra “Manifesto das sete artes e estética da sétima arte”. A partir desse ensaio o cinema começou a ser pensado como arte. Canudo, considerou o cinema como a súpula das artes espaciais (arquitetura, pintura, escultura) e rítmicas ou temporais (música, poesia e dança) em movimento, estando assim em posição superior à todas essas, uma vez que absorvia as principais características das artes espaciais e temporais.

Figura 3 – Sede do Gabinete Literário Goiano



Fonte: Jornal O Popular (2021). Disponível em em: <https://opopular.com.br/noticias/magazine/gabinete-liter%C3%A1rio-goiano-%C3%A9-reinaugurado-na-cidade-de-goi%C3%A1s-1.2330069>. Acesso em: 23/06/2022.

A antiga capital de Goiás também foi sede do histórico colégio Lyceu de Goyaz. O prédio original, data do ano de 1846, foi fundado sob a gestão do então presidente da província de Goyaz Joaquim Inácio de Ramalho¹¹, o Barão de Ramalho. O Lyceu, que ofertou aulas de Gramática, Retórica, Filosofia, Física, Química, Música e Latim, formou os primeiros bacharéis em Ciências e Letras no estado de Goiás e graduou uma elite intelectual de profissionais médicos, engenheiros e bacharéis em Direito que protagonizaram nas mais diversas áreas do estado.

Pelos bancos do Lyceu passaram grandes autoridades em Goiás e no Brasil, como Henrique Meirelles, Gustavo Loyola, Raquel Teixeira, Iris Rezende, Irapuan Costa Junior, Alcides Rodrigues, Pedro Wilson, Wander Arantes, Iran Saraiva, Gilberto Mendonça Teles, José Mendonça Teles, Luís de Aquino, Afonso Félix de Souza, Emílio Vieira, Ciro Palmerston, Terezinha Vieira; Martha Azevedo Panunzio; Daniel Antônio; Manuel dos Reis; Índio Artiaga; Francisco de Castro; Hélio Lobo; Luíz Sampaio; Messias Tavares; João Bênnio, Nion Albernaz e centenas de outros grandes nomes de nossa história.

(Jornal online Diário da Manhã, Os 170 anos do Lyceu de Goyaz. Disponível em: <https://www.dm.com.br/opiniaio/2016/12/os-170-anos-do-lyceu-de-goyaz/>. Acesso em: 15/03/2022).

O Lyceu¹² de Goyaz, foi o segundo estabelecimento de formação secundarista a ser

¹¹ Joaquim Inácio Ramalho (São Paulo, 6 de janeiro de 1809 – 15 de agosto de 1902) foi jurista, professor e político brasileiro. Foi diretor da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, de 1891 a 1902, fundador do Instituto dos Advogados de São Paulo e presidente da província de Goiás. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Joaquim_In%C3%A1cio_Ramalho. Acesso em: 01/07/2022.

¹² Até o ano de 2020, o Colégio Lyceu esteve em atividade, na Rua Maximiano Mendes, acolhendo estudantes secundaristas da Rede Pública Estadual de Educação. Recentemente, foi transferido de endereço, tendo seus alunos remanejados para o colégio Alcide Jubé, na Cidade de Goiás. As históricas instalações do colégio estão sob a

instalado no período imperial e permaneceu até o final dos anos de 1920, como a única instituição do gênero no estado de Goiás. A notabilidade de muitos de seus egressos assegurou-lhe distinção no cenário educacional regional e nacional. Entretanto, com o advento da modernidade progressista, assim como ocorreu a todas as repartições públicas estaduais, o governo de Pedro Ludovico Teixeira, por meio do decreto nº 4, de 27 de novembro de 1937, transferiu o colégio Lyceu para Goiânia. Com a mudança, foi criada uma sucursal, que de início esteve vinculada à secretaria sediada na nova capital, mas que um ano depois, em 1938, ganhou autonomia para manter algumas salas de aula na Cidade de Goyaz, em atendimento às petições da população vilaboense.

A transferência dos mestres do Lyceu de Goyaz, dos demais servidores das repartições estaduais lotadas na antiga capital e a partida dos músicos do teatro corroboraram com a representação histórica de abandono, desânimo e decadência que consta da história da antiga capital representada na fala de seus habitantes.

Para muitos moradores vilaboenses, o impacto econômico consequente da perda dos recursos financeiros só não foi maior que a tristeza que se abateu sobre a cidade. Esse sentimento dos moradores que testemunharam a transferência da capital foi capturado por diversos trabalhos acadêmicos, dentre os muitos encontrados, separamos o da professora Cristina Helou Gomide. Na ilustração do descontentamento local, transcrevemos, a seguir, pequenos trechos de entrevistas que compõem sua dissertação de mestrado.

Ele rancou tudo que tinha por aqui, o Pedro Ludovico.

Pergunta: “Tirou o que?”

As escola, aqui tinha escola de direito, de farmácia, [...] tudo isso tinha, né?

Quando mudô a capital parecia que ia acabá a cidade.

“Construiu Goiânia e pra Goiânia ele foi muito bom [...] pra nós aqui na mudança ó... minha irmã até morreu em conseqüência sabe

(Trechos reunidos da entrevista feita com dona A. C. P., 97 anos. Cidade de Goiás, jan. de 1998. GOMIDE, 1999. p. 148-152).

As casas fecharam quase inteiras [...] ficô como se fosse acabá a cidade.

[...] Ele rancava tudo. As repartições jugava o documento na rua. Foi mal feito essa mudança. Por isso que o povo tinha raiva dele. Povo daqui num gostava de vê o Ludovico.

... ficou foi muito parado, né. Porque o pessoal saiu quase todo, né. Os negociante também andô saino porque aqui ia ficá muito parado.

Pergunta: “Eles se mudaram pra Goiânia? mudaram, muitos mudaram. Os empregados todos foram [...]

Entrevista feita com N. A. F., 100 anos. Cidade de Goiás, 6 jun. 1999.

Muita gente chorô, andando atrás da banda. Teve até muita gente que revoltou. Os Caiado...tinha a briga entre eles...

Entrevista feita com dona O. A., aproximadamente 80 anos. Cidade de Goiás, 5 Jul.

guarda do estado de Goiás e, segundo a imprensa oficial do estado de Goiás, deverão ser destinadas a outro órgão.

1999.

[...] tudo o que ele podia ele tirou daqui e levou embora. O Lyceu de Goiás ele levou embora, aqui tinha escola de farmácia, odontologia, direito, ele levou tudo. [...] O Pedro Ludovico carregô tudo
(Trechos recortados da entrevista feita com dona L.L.C., 82 anos. Goiás, 7 Jul. 1999. GOMIDE, 1999. p. 155).

a cidade ficô morta né, num tinha ninguém. (...) pra qui ficou mais ruim
(Trecho da entrevista feita com L.M.L., 92 anos. Cidade de Goiás, 7 jul. 1999. GOMIDE, 1999. p. 156. Grifos de Gomide).

A mudança da capital goiana foi decerto um marco na história do Brasil e de Goiás, evento máximo da velha polarização de poder protagonizada entre os grupos liderados pela família Caiado e de seu opositor Ludovico Teixeira. Lembra-nos vários historiadores de Goiás que a história conspirou a favor dos projetos de Pedro Ludovico, o qual, sabendo aproveitar o momento, alinou-se ao poder central e pôde pôr em campo sua mais ousada bandeira eleitoral, a construção da nova capital goiana. Logo que eleito governador de Goiás, Ludovico emitiu o Decreto n. 3.359, de 18 de maio de 1933, o qual determinou a edificação da nova capital de Goiás na região às margens do córrego Botafogo, compreendida pelas fazendas Crimeia, Vaca Brava e Botafogo, no então município de Campinas.

Vale lembrar que os intentos de mudança da capital não foram questões inéditas dos anos 30, já que, muito antes de Pedro Ludovico vir a encabeçar o controle político do estado, as ideias mudancistas estiveram presentes, “desde os descaminhos do ouro, quando surgiu a necessidade de alterar o marasmo global de uma região rica em minérios e pobre em motivações sociais” (CHAUL, 2015. p. 12). Evidentemente, as estratégias de convencimento dos arautos do progresso amealharam novas forças com a ascensão de Vargas e seu projeto de integração nacional; mas, em Goiás, as mudanças dividiram opiniões, principalmente por causa dos interesses das elites tradicionais da capital.

O plano de desenvolvimento nacional varguista teceu estreitos laços com a modernização de Goiás, mas, para pôr em prática os planos de desenvolvimento do Centro-Oeste, foi preciso isolar a tradição oligárquica caiadista da antiga capital e construir um ideal de urbanidade progressista, e isso foi feito em ataque principalmente às supostas “deficiências morais da população” e aos problemas sanitários da Cidade de Goiás.

Sob muitas maledicências e conspirações levantas pela retórica mudancista, a velha capital de fato enrugou e descaiu e viu-se aviltada frente os rótulos de: decadente, atrasada, bárbara, violenta, precária em estrutura urbana, moribunda e cheia de vícios. Desse modo, o processo de mudança da capital, antes de efetivar-se como deslocamento físico das instituições administrativas do poder, foi um processo de detração social e cultural da Cidade de Goiás, uma

vez que, para ser decretada inapropriada para sediar a capital, o discurso político mudancista formulou diversas representações estigmatizadas, fazendo prevalecer a ideia de que a cidade simbolizava um passado debilitado e decadente, que precisava se regenerar:

A velha Capital, representação de nosso espelho imemorial de ouros coloniais, não resistiu aos apelos da ciência médica. Colocada na UTI do capitalismo de seu tempo, estava condenada a perder seu posto de primeira dama de nosso passado administrativo (CHAUL, 2015, p. 24).

Médico que era, Ludovico contribuiu bastante no endosso desse discurso com seus argumentos sanitaristas. A oratória médica combinava-se aos interesses progressistas, condicionando a superação das mazelas e do isolamento de Goiás às estratégias de modernização apoiadas pelo Estado Novo, dentre elas, a mudança da capital. Por trás dos argumentos sanitaristas e progressistas em prol da modernização do estado, encontrava-se uma nova estratégia de poder, ordenada pelo capitalismo de seu tempo. Ou seja, a transferência da capital não apenas atendia aos interesses de Pedro Ludovico, que acreditava assim diminuir a longeva influência dos Caiados¹³ no estado, como respondia às políticas de povoamento do Centro-Oeste, empreitadas pelas políticas de desenvolvimento econômico do governo federal na gestão de Vargas.

A mudança da capital para Goiânia foi de fato fundamental para a consolidação da era Ludovico, cuja hegemonia se manteve até novembro de 1964, quando a intervenção federal do governo Castelo Branco tira do governo de Goiás seu filho, Mauro Borges Teixeira. Mas, a conquista da propulsão das capacidades produtivas do país e a implementação do processo de integração das regiões Norte e Centro-Oeste ao Sul e Sudeste, representadas pelas estratégias de governo do Estado Novo, deixaram sobre as terras do Rio Vermelho um rastro de perdas de toda ordem.

O abalo social, cultural e econômico que se abateu sobre a antiga capital foi registrado por muitos pesquisadores, como supramencionamos com os trechos transcritos por Gomide

¹³ O primeiro nome Cayado a estabelecer-se em Goiás foi Manoel Cayado de Souza, ao qual, em 1770, foi concedido uma sesmaria de meia légua em quadra. A família Caiado fixou-se em Goiás, destacando-se nas atividades agropastoris e na política. Antônio José Caiado, o Totó Caiado, neto de Manoel e patriarca de várias gerações de políticos, exerceu a presidência de Goiás de 1883 a 1884, de 1892 a 1893 e em 1895. Foi ainda senador de 1896 a 1899, e deputado à Assembleia Legislativa. Entre seus netos, sobressaem-se quatro dos filhos de Torquato Caiado: Antônio Ramos Caiado, deputado federal de 1909 a 1920 e senador de 1921 a 1930; Brasil Ramos Caiado, presidente de Goiás de 1925 a 1929; Leão Di Ramos Caiado, senador estadual de 1925 a 1928 e, novamente, de 1929 a 1930; e Arnulfo Ramos Caiado, deputado estadual de 1912 a 1924. Entre seus bisnetos, filhos de Antônio Ramos Caiado, Emival Caiado foi deputado federal de 1955 a 1971 e senador de 1971 a 1974; Ecival Caiado foi deputado federal de 1975 a 1979; e Edenal Caiado, embora jamais tenha disputado uma eleição, também teve atuação política de relevo em Goiás. Por fim, Ronaldo Caiado, filho de Edenal Caiado, e atual governador do estado de Goiás, foi deputado federal de 1991 a 1995 e novamente a partir de 1999, em sucessivas legislaturas. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/CAIADO,%20Antonio%20Jos%C3%A9.pdf>. Acesso em: 21/03/2022 (Adaptado).

(1999), e a reparação disso está sendo pensada e cuidada em amplas frentes. Passados quase 90 anos dos episódios que marcaram a transferência da capital goiana, os ranços mais agravados, referentes às decisões políticas datadas de 1930 a 1945, se arrefeceram com o cuidado do tempo. Em resposta às ações políticas dos anos 1930, na contramão das medidas centralizadoras de Vargas, os antimudancistas assumem a tarefa de desestigmatizar a velha capital e converter os rótulos de oligarquia, decadência e atraso, numa imagem positiva.

Após os anos 1950, a tarefa da reconstrução do espaço urbano foi assumida pelos que permaneceram na cidade, por meio dos projetos de conservação e dos primeiros tombamentos no espaço urbano. Em 1978, o Instituto Patrimonial Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) tombou o conjunto arquitetônico, paisagístico e urbanístico do centro histórico da Cidade de Goiás, e o reconhecimento como Patrimônio Histórico Mundial, pela Unesco, veio em 16 de dezembro de 2001.

Uma singular narrativa que registra os primórdios do FICA, encontrada durante a pesquisa, trata-se do artigo do jornalista, escritor e ambientalista, Jaime Sautchuk, à revista Dossiê FICA, da Universidade Federal de Goiás. O texto entusiasmado de Sautchuk relata as articulações que deram início à história do festival; o registro data de junho de 2006¹⁴, mais ou menos concomitante à realização da oitava edição do FICA¹⁵, coordenada pelo professor Chaul, fase que, para Sautchuk, também ratifica o sucesso do festival.

O especial de matérias sobre o FICA produzido pela revista UFG também trouxe o depoimento do jornalista Washington Novaes, que, por sua vez, considerando a importância do festival para a Cidade de Goiás, lembrou das transformações socioeconômicas advindas com as festividades, que passou a privilegiar e a corroborar toda uma conjuntura político-administrativa sobretudo para a melhoria urbana da cidade patrimônio. A recuperação após a trágica inundação de 2001, um ano após a concessão do título de patrimônio pela Unesco, a reconfiguração da paisagem urbana, com a instalação da fiação subterrânea para iluminação, as ações de saneamento¹⁶, os programas de preservação da Serra Dourada e a total despoluição do Rio Vermelho são, por Novaes, apontadas como exemplos desse dinamismo.

¹⁴ Encerra-se, em 2006, o segundo mandato do governador Marconi F. Perillo Júnior. Eleito pela primeira vez em 1998, Perillo exerceu quatro mandatos como governador goiano, de 1999 a 2006 e de 2011 a 2018, intercalado pela gestão de Alcides Rodrigues Filho, seu, então, aliado político.

¹⁵ A oitava edição do FICA notabilizou-se pelas parcerias com festivais ambientais de Portugal, da Itália, da Espanha e da Grécia.

¹⁶ No caso da Cidade de Goiás, cerca de R\$ 16 milhões foram investidos pelo governo estadual na ampliação do sistema de esgoto, com a execução de 48 mil metros de redes coletoras, além da conclusão de três estações elevatórias. O Popular, 12 de março 2014. Disponível em: <https://www.goias.gov.br/servico/96997-estado-investe-mais-de-r-42-milhoes-em-saneamento-na-regional-da-cidade-de-goias.html>. Acesso em: 09/03/2022.

Tão significativo quanto o êxito do festival é ele ter sido um dos pontos de partida de um processo que se poderia chamar de desenvolvimento sustentável na cidade de Goiás. Sede de um município tradicionalmente voltado para a agropecuária e às com os problemas de um modelo com evidentes sinais de fadiga, a ex-capital ganhou vida nova a partir da junção do FICA com o reconhecimento da cidade, pela Unesco, como patrimônio histórico e cultural da humanidade (Revista UFG, 2006, p.15).

Até aqui, buscamos compreender como essa “vida nova” se articula e a partir de quais fundamentos econômicos e culturais se dá essa mudança, pontuando os levantes políticos da década de 30 que decretam a promoção de um novo ciclo de poder e de urbanidade em detrimento do que havia se construído na Cidade de Goiás e as subsequentes e mais atuais redefinições políticas, que, para se retratarem com a história da antiga capital, cuidaram de mobilizar a sociedade local pela via cultural. Desse modo, a ocorrência do FICA e a conquista do título de Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade, em 16 de dezembro de 2001, após a segunda edição do FICA, integram o cenário de rearticulação social que colaboram na recomposição da economia, ao tempo que reposicionam a cidade a um privilegiado lugar de cultura.

Esse reposicionamento acontece graças à incontestável promoção da cidade conduzida pelo Estado, por meio de diversos investimentos econômicos e de empreendimentos culturais que, em tese, lidam com a ressignificação de tradições e com a desconstrução dos estigmas de atraso deixados pela mudança da capital. Tudo isso leva-nos a induzir que a produção dessa subjetividade positiva está atrelada aos imperativos políticos do governo.

O FICA¹⁷ se articula paralelamente aos trâmites processuais com vistas ao título de Patrimônio Histórico Mundial, de acordo com os relatos de Sautchuk e Chaul; entre as primeiras conversas e a concretização do evento, foram menos de 6 meses. Ao discorrer sobre a concepção do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, Chaul conta¹⁸ que a Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira (FUNPEL) estava organizando o dossiê para a candidatura da Cidade de Goiás a Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade, quando foi, pela primeira vez, procurado para tratar do FICA, pelo jornalista e amigo pessoal Jaime Sautchuk, a quem Chaul homenageia em prosa, denominando-o “Pai do FICA”, e por Luís Felipe Gabriel, um dos coordenadores da campanha de Marconi, os quais haviam acabado de chegar do Cine Eco, o festival de Cinema Ambiental da cidade de Seia, em Portugal.

¹⁷ O primeiro evento foi realizado nos dias 2 a 6 de junho de 1999, a data foi escolhida também em alusão às comemorações relativas ao Dia Mundial do Meio Ambiente, 5 de junho, e a Semana do Meio Ambiente, comemorada em junho.

¹⁸ Notas da conversa, via Google Meet, com o professor Nars Chaul, realizada aos quinze de fevereiro de 2020.

Quanto à escolha da cidade sede do FICA, esta envolveu uma confluência de fatores que, segundo Chaul, foram determinantes para que a Cidade de Goiás viesse a sediar o festival. Para ele, somaram a favor da antiga capital a importância histórica no cenário regional e nacional, a belíssima natureza, a arquitetura urbana tombada e prestes a ser declarada pela Unesco patrimônio mundial, além de se configurar estratégica do ponto de vista administrativo, uma vez que se fazia uma opção também pela descentralização da locação dos recursos públicos estaduais frente ao quadro de eventos culturais projetados pelo governo de Perillo.

Chaul lembra que a cidade de Pirenópolis, também histórica e igualmente de forte potencial turístico, aparecia como possível concorrente à sede do FICA. Pirenópolis era o berço da então primeira-dama Valéria Perillo, critério afetivo que eventualmente poderia ter sido persuasivo na escolha; além de contar com uma posição geográfica central, dada a proximidade às cidades de Brasília e de Goiânia. Entretanto, talvez, essa proximidade à capital federal tenha sido considerada inconveniente, posto que Brasília já sediava o mais antigo festival de cinema nacional, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, que se encontrava na sua 33^a edição, fato que, possivelmente, poderia esmaecer a aurora do FICA. O desfecho, conhecido por todos, contemplou ambas cidades, mas, a Cidade de Goiás ficou com o maior investimento, o FICA. Pirenópolis foi contemplada, no ano 2000, com o festival de música “Canto da Primavera”, o qual neste ano de 2022, realizou sua 21^a edição.

Em dezembro de 1998, Sautchuk e esposa fazem na Cidade de Goiás um levantamento da capacidade de ocupação das pousadas e hotéis: “percorremos hotéis e pousadas para inventariar a capacidade de hospedagem: eram 221 leitos, contando com os 90 do tradicional Hotel Vila Boa” (SAUTCHUK, 2006. p. 20). Soube-se, a partir disso, que muito precisava ser feito e com celeridade, pois a cidade tinha que ser preparada para a acolhida do público que viria ao festival. Para tanto, pousadas, hotéis, restaurantes, bares, todo o comércio e o terceiro setor em geral dependiam de apoio financeiro e de qualificação técnica urgentes, suportes que apenas se viabilizaram com a destinação de recursos estaduais específicos ao fomento das atividades turísticas e com o patrocínio das agências do Estado.

Sobre a disponibilidade de recursos para a realização do FICA, Chaul conta ter herdado um orçamento insuficiente da gestão anterior. Segundo ele, a verba anual para a cultura estava muito aquém da necessária, “eram apenas R\$ 7 milhões, dinheiro que havia se esgotado ainda nos quatro primeiros meses de gestão” (Conversa com Chaul, 15/02/2022). Sem recursos financeiros próprios para a realização do primeiro festival, a FUNPEL precisou estabelecer parcerias que, naquele momento, se fizeram imprescindíveis para a concretização do festival. Assim, foi necessário o envolvimento de muitos dos setores da administração estadual, em

especial da Agência Ambiental, então, sob a presidência de Paulo Sousa Neto, além do apoio financeiro de empresas como a antiga Companhia Energética de Goiás (CELG).

A realização do primeiro Festival Internacional de Cinema Ambiental ficou a cargo da FUNPEL e, por sugestão do governador Marconi Perillo, Chaul convidou à coordenação o cineasta João Batista de Andrade, que se encontrava na cidade de Pirenópolis - GO, nas filmagens de *O Tronco*, obra baseada no romance homônimo de Bernardo Élis.

Andrade, como diretor de cinema, notabilizou-se nacionalmente por seus trabalhos de denúncia, e tinha já, à época, acumulado experiência e reconhecimento pelos filmes desenvolvidos, como o premiado *O homem que virou suco* (1981), obra de cunho político, de ficção, que abordou os problemas sócio-políticos reais do Brasil, como o êxodo nordestino para os grandes centros urbanos industriais dos anos 70 e conflitos de classe. A estampa do diretor e suas competências relacionais faziam de Andrade um articulador essencial na atração de outros profissionais de cinema e ampliava o olhar dos setores da cultura. Muito provavelmente por tais particularidades, a ele foi incumbida a tarefa dos convites nacionais e internacionais aos cineastas, aos diretores de festivais de audiovisual internacionais e à imprensa especializada.

Transcorridos mais de duas décadas, o FICA sobressai-se na agenda de cultura do Estado de Goiás como um dos mais importantes eventos de cultura e entretenimento e *a priori*, parece-nos que sua mobilização cultural tenha sido eficiente no sentido de colaborar para demover a cidade do traumático espectro de abandono, deflagrado por ocasião da transferência da capital, na década de 1930. Entretanto, não tendo consolidado sua autonomia de gestão, e principalmente financeira, o movimento audiovisual na cidade de Goiás, tão significativo à cultura do estado, se deprime junto à retração dos investimentos do governo estadual.

Em 2019, no primeiro ano do governo de Ronaldo Caiado foram alardeadas dificuldades de ordem financeira do estado de Goiás, quando se alegou, publicamente, que, além de não existir dinheiro no caixa do Estado para proporcionar o FICA, restavam muitas dívidas da edição de 2018. O Diário da Manhã, um dos principais jornais de Goiás, em 17 de junho de 2019, trouxe matéria com o então secretário de Estado da Cultura, que, à época, foi questionado quanto ao atraso na realização do evento.

A 21ª edição do Festival Internacional de Cinema Ambiental (Fica) segue sendo um ponto de interrogação na cabeça de artistas, intelectuais e ambientalistas. O secretário de cultura Edival Lourenço diz que é preciso repensar uma maneira mais barata de fazer o Fica e revela que não há perspectiva de dinheiro para 2019. Lourenço afirma também que dívida deixada pela última gestão que organizou o festival foi de R\$ 1,5 milhão (DM, 17 de junho de 2019).

No entanto, as críticas quanto aos gastos¹⁹ do FICA não datam de 2019, uma vez que desde muito antes elas já vinham sendo problematizadas. Em 2008, o caderno Debate, do *Jornal Opção*, reuniu uma equipe de intelectuais para discutirem os problemas do festival; participaram da conversa: Ademir Luiz (professor da UEG e cinéfilo), Carlos Cipriano (professor do curso de Cinema e Audiovisual do IFG na Cidade de Goiás), Carlos Willian Leite (jornalista e escritor) e Nancy de Melo (artista plástica e professora da Escola de Artes e Arquitetura da PUC Goiás). A manchete anunciou: “Para além do bem e do mal, o FICA deve ser mantido – o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental tem problemas, mas intelectuais dizem que o saldo é positivo. Alguns defendem a mudança de formato e criticam o politicamente correto” (*Opção*, 15 – 21/06/2008. p. A-3).

Um dos pontos mais críticos apontados na reportagem dizia respeito às deficiências de formato do FICA, pois, para os críticos, o maior problema era a hegemonia de conceitos e obras sob a perspectiva do politicamente correto, que acabavam por negligenciar a complexidade da realidade:

Nancy de Melo – O cinema de Gênero, no caso o ambiental, acaba gerando vícios, o maior deles é o politicamente correto. A lista de filmes anteriores e deste ano mostra que o lenhador é o vilão, o índio é bonzinho e as grandes corporações são demônios. A realidade é muito mais complexa. Não basta dizer que desmatar é ruim, nós temos que saber que desmatar é necessário. O Fica tem de refletir a respeito disso, pois se é preciso criar uma geração que seja ecologicamente correta, é também preciso que saibam qual é a realidade concreta (*Opção*, 15 – 21/06/2008. p. A-3).

Ademir Luiz – Apesar dos vícios e problemas o Fica é importante. A continuidade é importante. O governo dá e toma. É muito difícil o festival se sustentar. O que preocupa é a coisa do politicamente correto. Seres humanos consomem, e consomem o que? Consumem a natureza. Há como criar um programa sustentável, evitando o discurso politicamente correto que toma conta de pelo menos 50 por cento dos filmes selecionados e de praticamente 100 por cento dos vencedores. (*Opção*, 15 – 21/06/2008. p. A-4).

Abordaremos mais detalhadamente a análise dos conteúdos filmicos no capítulo 3, quando analisaremos as contribuições que o festival tem dado aos aspectos informativos e formativos por meio de suas mostras. O debate do *Opção* também questionou os custos do festival e sua completa dependência financeira do governo. Sobre o assunto, o professor Ademir Luiz declarou: “É incoerente gastar 2 milhões de reais no FICA e o curso de audiovisual da Universidades Estadual de Goiás não ter equipamento para fazer um filme... nenhum evento em Goiás é autossustentável. (*Opção*, 15 – 21/06/2008. p. A-4). Mesmo havendo concluído que

¹⁹ Conforme relatório Secult, os orçamentos para a realização do FICA, nos anos de 2011-2018, comprometeram entre 3 a 4 milhões/ano.

o saldo era positivo e que deveria ser mantido o festival, os entrevistados, em maioria, colocaram a necessidade de se reorganizar para superar o enredamento do politicamente correto das obras e a condição de dependência financeira do Estado.

Os caminhos que levaram a Cidade de Goiás ao reconhecimento de Patrimônio Histórico Mundial foram morosos. Eles desembaraçaram-se por meio de mudanças políticas e econômicas de ordem nacional. Gradualmente, os discursos de decadência, de atraso e muitos outros estigmas produzidos pela despromoção de nossa antiga sede política estadual são postos de lado e perdem força a partir da década de 1960. Tudo isso se deve, em parte, à influência das novas ideias advindas da onda internacional de movimentos sociais e ambientalistas. A conquista do título de Patrimônio Histórico e Cultural Mundial, em 2001, conferido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) estão entre as estratégias mais recentes de ressignificação e valoração da Cidade de Goiás.

1.2 Uma breve história da criação do FICA

Por 20 (vinte) anos consecutivos, de 1999 a 2018, a antiga capital goiana foi o palco do que se consagrou como o maior evento de Cinema Ambiental da América Latina. Muitos especialistas do segmento cultural consideram o festival um divisor de águas no segmento audiovisual e cultural do estado. Convicto dessa ideia, o professor Nars Fayad Chaul, então presidente da FUNPEL²⁰, na apresentação do primeiro catálogo impresso para o festival, disse:

o cinema era até o início desse ano um setor desprezado da cultura goiana, sem apoio institucional, sem grandes tradições, sem o ar benfazejo da ajuda necessária ao talento. Diferente de outros setores culturais, o cinema não contava com as conquistas das Artes Plásticas, com o espaço da Literatura, com os acordes da música, com o desenvolvimento do teatro. (CHAUL, Catálogo FICA, 1999, p. 6).

De todas as áreas da cultura goiana, o cinema era a que se encontrava mais aquém dos investimentos, dos direcionamentos, de apoio e de estrutura. A sétima arte era a área menos alicerçada, já que poucos nomes, como o de Petrillo, João Bênio e Beto Leão, eram mais conhecidos. Porém, de concreto, tinha-se pouca produção. Esse foi, em resumo, o balanço

²⁰Em maio de 1989, no exercício do governador Henrique Santillo, cria-se a FUNPEL, Decreto 3.178, extinto pela Lei nº 13.550, de 11 de novembro de 1999, durante a administração de Marconi Perillo. Essa mesma Lei cria a Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (Agepel), promovida a Secretaria de Cultura de Goiás (Secult-GO), em 2012, pelo mesmo governo.

setorial realizado por Chaul junto a representantes de diversas áreas dos segmentos artísticos que atuavam em Goiás.

Nos anos antecedentes à criação do FICA, mais precisamente na década de 1990, o Brasil verteu-se nacionalmente às políticas "social-desenvolvimentistas" e, à vista disso, implementaram-se, por todo o país, diversos programas com foco no desenvolvimento econômico e na proteção social, na dianteira dos intentos das políticas de ampla abertura da economia brasileira. Nesse novo modelo de gestão, foram reintroduzidas as temáticas das desigualdades regionais em uma perspectiva transversal às agendas de governo.

Em Goiás, esse período “neodesenvolvimentista” capitaneado pelo governador da época, Marconi Perillo, teve como características mais populares a execução de obras de saneamento e habitação (expressas nas políticas públicas como cheque moradia, *kits* sanitários e transporte cidadão²¹); a dinamização das atividades rurais com a agricultura familiar e os investimentos na rede de proteção social de prestação continuada (a exemplo dos programas Salário Escola, Bolsa Universitária e Renda cidadã); e a ampliação do crédito e do microcrédito (com a criação do Banco do Povo e outros fomentos).

No âmbito educacional, foram implementadas, no estado, estratégias com o objetivo de ampliar o acesso à escola pública e de fortalecê-la por meio dos programas: Escola que Queremos; Desenvolvimento e Valorização Profissional; Integração Escola e Comunidade; Gestão e Avaliação; e Salário Escola. No rastro dessas políticas, a cultura também foi contemplada com incentivos, a exemplo da promulgação da Lei Goyazes²² (Lei 13.613, de 11 de maio de 2000), beneficiando artistas, produtores culturais e fazedores de cultura dos mais diversos segmentos artísticos. Os incentivos oferecidos pela Lei Goyazes baseavam-se em apoio cultural, crédito, mecenato e benefícios fiscais, os quais tinham por objetivo

preservar e divulgar o patrimônio cultural, histórico e artístico do Estado; incentivar e apoiar a produção cultural e artística relevante para o Estado de Goiás; democratizar o acesso à cultura e o pleno exercício dos direitos culturais, garantindo a diversidade cultural, e incentivar e apoiar a formação cultural e artística. (Disponível em: <https://www.cultura.go.gov.br/acesso-a-informacao/2-institucional/2697-lei-goyazes.html>. Acesso em: 20/12/2021).

²¹ 2006 - Em ano eleitoral, Perillo muda o valor da passagem no Eixo para R\$ 0,45, número de seu partido. Subsídio equivale a R\$ 3,5 milhões mensais. Fonte: https://opopular.com.br/polopoly_fs/1.856108.1432168474!/menu/standard/file/210515-gert_eixao.pdf. /Acesso em: 07/12/2021.

²² A Lei Goyazes foi publicada no ano de 2000 e regulamentada em 2001, com o objetivo de preservar e divulgar o patrimônio cultural, histórico e artístico do estado, bem como incentivar e apoiar a produção cultural e artística.

Esses incentivos oportunizaram ainda a criação de centros culturais²³ na capital e no interior. Compõem o conjunto dessas políticas públicas: o Programa de Preservação do Patrimônio Histórico e Artístico, que elevou o conjunto paisagístico do centro histórico da cidade de Goiás à Patrimônio Histórico Mundial; bem como o Programa de Apoio e Promoção à Cultura Goiana, que colocou na agenda cultural de Goiás eventos como o Canto da Primavera, realizado em Pirenópolis, e o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental.

Sobre a concepção do FICA, o jornalista Jaime Sautchuk, em entrevista à Revista UFG, disse ter ocorrido imediatamente subsequente à eleição de Marconi Perillo, dando-se logo em novembro de 1998, paralelamente à formação da comissão de transição de governo; também se conversava seriamente sobre algo que fosse capaz de projetar Goiás culturalmente. De maneira quase inventariada, Sautchuk conta da concepção até a segunda edição do FICA, identificando as principais personalidades que compuseram o quadro idealizador e realizador dos eventos iniciais. Sob o título “Aventura maravilhosa”, o texto expõe como se sucedeu o engendramento de uma rede de pessoas “bem-articuladas” em prol da inusitada encomenda do então governador.

Na chamada “Aventura Maravilhosa”, estão nomeadas dezessete personalidades que, direta ou indiretamente, contribuíram com o processo de concepção e realização das duas primeiras edições relatadas por Sautchuk. Trata-se de um quadro de intelectuais, artistas e outros distintos profissionais servidores da gestão de Perillo. Sautchuk fala do momento “*insight*” atribuído à Adnair França, que, na ocasião, coordenava um outro festival de vídeo e cinema ligado à questão agrária, o VideoTerra. Durante um jantar do qual participavam Luiz Gonzaga Soares, Guido Araújo, Lucélia Santos e Jaime Sautchuk, “no meio da conversa ela sugeriu que a gente inventasse um festival de cinema” (Revista UFG, 2006. s. p.), conta Sautchuk. A ideia foi levada a Luiz Felipe Gabriel e a Nasr Chaul, por meio de Gonzaga, e eles cuidaram de apresentá-la ao recém-eleito governador, em novembro de 1998. Depois de dois meses de conversa, estava designada a equipe que iniciaria os trabalhos com o primeiro evento.

Ainda na entrevista mencionada, Sautchuk lembra dos nomes de Lucélia Santos (atriz e madrinha do FICA), Guido Araújo (cineasta e coordenador do Festival de Cinema da Bahia), João Batista de Andrade (cineasta), Tânia Montoro (Dra. em Cinema e professora da Universidade de Brasília), Lauro Antônio (crítico de Cinema Português e organizador do Festival Serra da Estrela, em Portugal), Paulo Sousa Neto (Presidente da Fundação Estadual do Meio Ambiente de Goiás – FEMAGO) e Marcelo Safadi (arquiteto e empresário,

²³ Levantam-se, a partir desta, o Centro Cultural Oscar Niemeyer, em Goiânia, e o Centro Cultural Labiba Faiad, na cidade de Catalão, ambos inaugurados em 2006. A cidade de Palmeiras também ganha, em 2016, o Centro Cultural de Palmeiras de Goiás (Valico).

Superintendente Executivo da FEMAGO), dentre outros. A formação desse *staff* contou ainda com a participação do ambientalista e jornalista Washington Novaes, convidado direto de Jaime Sautchuk. Esse contato foi registrado:

Com Washington, o caso virou folclórico. Mandei um fax a ele explicando a ideia e perguntando se ele toparia fazer parte do grupo. Ele respondeu que andava muito ocupado e que não queria assumir mais compromissos. Em novo fax, eu disse a ele que não ofereceria mesmo uma tarefa dessas a algum desocupado. Na hora, ele me telefonou, rindo, e aceitou. (Revista UFG/2006 p. 20.)

Consoante às leituras e à conversa que tivemos com o professor Chaul, a principal referência para a criação e o desenho do festival na Cidade de Goiás foi o CineEco – Festival Internacional de Cinema Ambiental da Serra da Estrela, realizado na cidade de Seia²⁴, localizada numa região geográfica alta e central de Portugal. Em consulta à página eletrônica do CineEco, festival conhecido por ser o único evento de cinema em Portugal dedicado à temática ambiental, identificamos que o festival português é uma iniciativa municipal, realizada, ininterruptamente, desde 1995. Além de modelo para o FICA, ambos festivais têm celebrado uma duradoura parceria, compartilhando obras premiadas e mutualmente encaminhando especialistas para a formação de júri, fazendo-se constante a presença de representantes do FICA no CineEco e do CineEco no FICA. Mas, por que teria a cidade de Seia inspirado os “aventureiros” do FICA?

Para além da herança cultural portuguesa, observamos, via informações de *sites* oficiais, que os quantitativos populacionais de Seia e da Cidade de Goiás são semelhantes, pois as cidades têm em torno de vinte e cinco mil habitantes. A aparência topográfica (cidades entre morros) e as excepcionalidades paisagísticas são, para ambas, engenhos naturais que favorecem as atividades turísticas. Ademais, considerada a histórica relação entre Portugal e Brasil, a arquitetura urbana da Cidade de Goiás também pode suscitar alguma história ou conceito comum nos elementos partilhados. Sobre as afinidades entre Seia e a Cidade de Goiás, Lauro António, cineasta e presidente do Festival do CineEco, dileto convidado da primeira e de tantas outras edições do FICA, contemplando a paisagem de nossa antiga capital goiana, observou

²⁴ Seia é uma cidade portuguesa do distrito da Guarda, situada na província da Beira Alta, região do centro norte e sub-região da Serra da Estrela, com cerca de 5.300 habitantes. É sede de município homônimo com 435,69 km² de área e 24 702 habitantes, subdividido em 21 freguesias. Dona de uma privilegiada geografia, Seia conta com a Torre de Serra da Estrela, um dos pontos mais altos do país, famosa pela queda de neve durante os meses de inverno, o que atrai para a prática de esqui um grande número de turistas e ainda que localizada na região central do país, se pode da Torre avistar ao mar, nos dias claros do verão português. Corroborando com as belezas naturais, a região abriga o parque nacional da Serra da Estrela, criado em 1976, o qual se constitui na maior área protegida em território português. A paisagem arquitetônica conta ainda com os solares, fontes, capelas e igrejas.

muitos vestígios, bons e maus, de uma História que contou com a marca do gene português. As casas relembram o Alentejo nuns casos, o Minho noutros, a Madeira e os Açores noutros ainda, mas a presença portuguesa ainda está viva, reconhecível, perene. Nos palácios senhoriais e nas igrejas, nas ruas e nas casas rústicas. Mesmo na mescla racial, onde fomos únicos (intrépidos na aculturação sexual, alheios a diferenças raciais ou culturais), e sobretudo na língua, nesse português bailado em lábios tropicais, recheado de neologismos, de vocábulos estrangeirados, mas, ainda e sempre bem português. (ANTÔNIO, Revista FICA, n.p. 2007? s.d.).

Entretanto, foi provavelmente o tipo de cinema projetado em Seia que teria incitado as ideias ambientalistas de Jaime. Especializado em cobertura ambiental e ativista das causas em favor da preservação do Cerrado, Sautchuk foi o primeiro a propor o tema de cinema ambiental. A ideia ressoou, cresceu, agregou e se viabilizou impulsionada também pelas emergentes políticas públicas de EA e de Cultura impetradas pela Política Nacional de Educação Ambiental (PNEA) instituída em virtude da Lei 9.795, de 27 de abril de 1999 e pela Lei 13.613, de 11 de maio de 2000 (Lei Goyazes), que institui o Programa Estadual de Incentivo à Cultura no Estado de Goiás, marcos legais os quais retomaremos adiante.

Toda a informação visual do primeiro FICA, cartazes, folhetos e catálogos, ficou sob a responsabilidade da coordenação do festival. A publicidade foi operacionalizada pelos próprios servidores da FUNPEL, com a cooperação financeira da CELG e da Companhia Saneamento de Goiás - SA (SANEAGO). Apenas as tarefas cujas competências laborais não se podiam executar, dentro da estrutura de estado, foram delegadas a terceiros, como a gráfica Nova Agência, que executou a diagramação e a impressão gráfica dos conteúdos. Poucos serviços foram contratados em virtude das questões exíguas de orçamento e de cronograma.

Se, por um lado, os recursos financeiros eram escassos, por outro lado, a adesão e a pronta colaboração do segmento cultural foi contrapeso, já que o apoio e o envolvimento de artistas, artesãos, ambientalistas, universitários e um seletivo conjunto de profissionais ligados e entusiasmados com o universo do cinema foi logo mobilizado. A pronta colaboração de muitos e de importantes nomes, como Washington Novaes e André Trigueiro “magnetizou” o projeto e, aos poucos, somaram-se interessados, ampliando a rede de colaboradores, o que potencializou o processo de divulgação do evento.

Uma significativa e destacada contribuição artística foi a do condecorado fotógrafo goiano Rui Faquini, autor da foto do ovo sobre a areia, que ilustrou as peças publicitárias da primeira edição. Sobre a origem dessa foto, soubemos que a peça fazia parte do banco de imagens de Faquini e, para nossa grata surpresa, em resposta ao contato via *e-mail*, a Faquini Produções nos cedeu uma narrativa pessoal de Rui, que conta sobre a participação do fotógrafo

na construção do primeiro FICA.

Gosto muito do processo criativo. Que é quando uma ideia, na sua viagem lunática, se encontra com o criador, dando início a um salto no abismo do novo.

A ideia, essa energia contagiante, é a criança cósmica acudida por todos que a compreendem, e, num átimo, começa a engatinhar para logo se estabelecer como o passo que faltava, para tirar do marasmo tudo em seu âmbito de ação.

No caso, a cidade de Goiás era o alvo. O FICA, a bomba que a sacudiria para roubar-lhe a fama de cidade fechada e avessa à presença de estranhos...

Como a criação de qualidade não precisa de estardalhaço, fizemos o primeiro FICA quase que como anestesia de dentista: de mansinho, mas profundo.

Hoje, quando me lembro da insanidade que foi bolar o projeto, me reconcilio com a loucura, com a política e com a cegueira apaixonada dos criadores.

Nós éramos títeres da grande ideia!

O Perillo, o Chaul, o Jaiminho e a Dina, o Gonza, o Siron, o W. Novaes, o Marcelo, o Guilherme Vaz, só para citar alguns. Funcionamos como uma orquestra. Cada um no seu lugar e com seu instrumento afiado, fizemos o primeiro festival que muitos diziam ser o primeiro e último. Mas, quando terminamos, já estávamos trabalhando no segundo!

Fonte: Faquine Produções, via e-mail, 03 de março de 2020.

A nota acima não está publicada, foi datada de junho de 2010, com a assinatura de Rui Faquini. O título foi designado “Um ovo chamado FICA”. Embora a fotografia não tenha sido uma produção sob encomenda para o FICA, a dimensão simbólica da imagem de um ovo parece-nos convergir com o projeto e com o desejo declarado pelos idealizadores do FICA, Jaime Sautchuk, Luiz Felipe Gabriel, Luís Gonzaga e Nash Chaul.

Faquini presenteou ao FICA com sua arte e, a partir dela, uma ideia de fecundidade. Seu ovo sobre a areia projetou-se nas diversas mídias, propalando férteis as terras da Serra Dourada. O que intrinsecamente poderia inspirar um ovo sobre a areia? Alçaremos aqui algumas tentativas para compreender as possíveis significações desta foto.

O verbete ovo, segundo o dicionário *on-line* Michaelis, assume quatro significações:

1. Em certos animais, como, por exemplo, aves, peixes e répteis, estrutura expelida do corpo da fêmea, que se constitui do óvulo fecundado; 2. Célula sexual feminina madura, de animais e plantas, que, ao ser fecundada por espermatozoide, é capaz de desenvolver-se num novo indivíduo da mesma espécie; célula-ovo; 3. Corpo ovalado expelido por ave fêmea, revestido de casca branca, com gema e clara no seu interior, especialmente o da galinha, usado na alimentação [...]; 4. FIG O princípio de alguma coisa; germe, origem. (Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ovo>. Acesso em: 23/01/2022).

Tomaremos a definição de número 4, de sentido figurado, como mais significativa ao contexto e, talvez, mais próxima à ideia de Faquini. A imagem descontextualizada de um ovo por si só nos remete ao nascimento, a gestação de algo, que, neste caso, faz alusão ao projeto do FICA, mas a

imagem desse ovo pode trazer muitas outras significações, se levarmos em conta os elementos e o contexto que a cerca. A observação circunstanciada nos levaria a considerar o ambiente em questão: a areia, logo podemos associar a imagem à classe dos répteis, bem como à existência próxima de água, supostamente um rio. Não qualquer rio, a capa do catálogo informa dois outros índices: FICA e Cidade de Goiás, no Brasil. E onde haveria areia de rio em Goiás? Provavelmente nas praias de alguma cidade ribeirinha do Araguaia. Então uma perspectiva biológica mais acurada o identificaria como um ovo de quelônio, um ovo de tartaruga sobre a areia do Rio Araguaia, talvez seja.

Mas, o que pode suscitar um ovo de tartaruga no cartaz do primeiro FICA, além de representar o tácito nascedouro de um evento?

Figura 4 - Fonte: Capa do catálogo do primeiro FICA



Fonte: Digitalização da capa do catálogo do primeiro FICA (1999). Arquivo pessoal.

Da conhecida fábula de Esopo, “A lebre e a tartaruga”, decanta-se a lição de que a constância e a persistência promovem conquistas inesperadas: a tartaruga é, por meio dessa fábula, um símbolo de determinação, persistência e paciência. Poderia, então, esse ovo de tartaruga representar o sucesso do improvável, assim como descreveu o cineasta João Batista de Andrade:

O primeiro FICA foi, sem dúvida, o FICA da impossibilidade. Tínhamos pouquíssimo tempo e ninguém, mesmo dentro da equipe, acreditava em qualquer sucesso naquelas condições. Só três pessoas teimavam em acreditar: Chaul, o governador (Marconi Perillo) e eu. Era um risco. (ANDRADE, Revista FICA, n.p. 2007? s.d.).

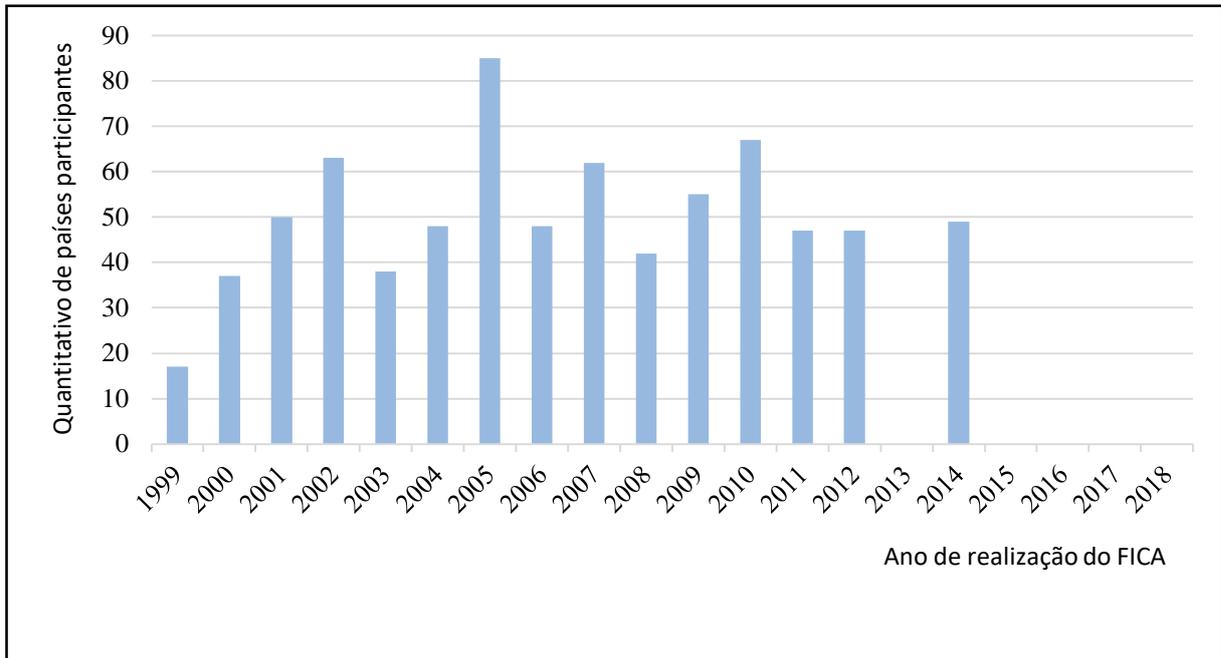
Outra possível lente interpretativa pode ser apreendida das ciências naturais, partindo

da observação das características do animal. Sabe-se que as tartarugas podem viver mais de cem anos e, algumas espécies, como as tartarugas-gigantes, podem viver mais de 200 anos, daí a moção de longevidade atribuída ao signo da tartaruga. Esses são também animais cujo caminhar moroso e a robusta anatomia das patas subsidiam referências simbólicas de calma, mansidão, resistência e força. A partir dessas referências, que nos são triviais e pedagogicamente repassadas na instrução escolar, podemos inferir que a imagem de um ovo de tartaruga encerra um quadro de valores ambientais, auspiciosos e perfeitamente congruentes com as narrativas que encontramos acerca da primeira edição. O ovo de tartaruga foi decerto um bom presságio para o FICA.

Faquiri, ou qualquer um dos idealizadores do festival, não poderia ter, naquele momento, noção da projeção que alcançaria o festival. Entretanto, a perspicácia do artista ao tomar a fotografia do ovo para a primeira campanha do FICA acaba por atestar-se, mediante o sucesso e a longevidade do evento.

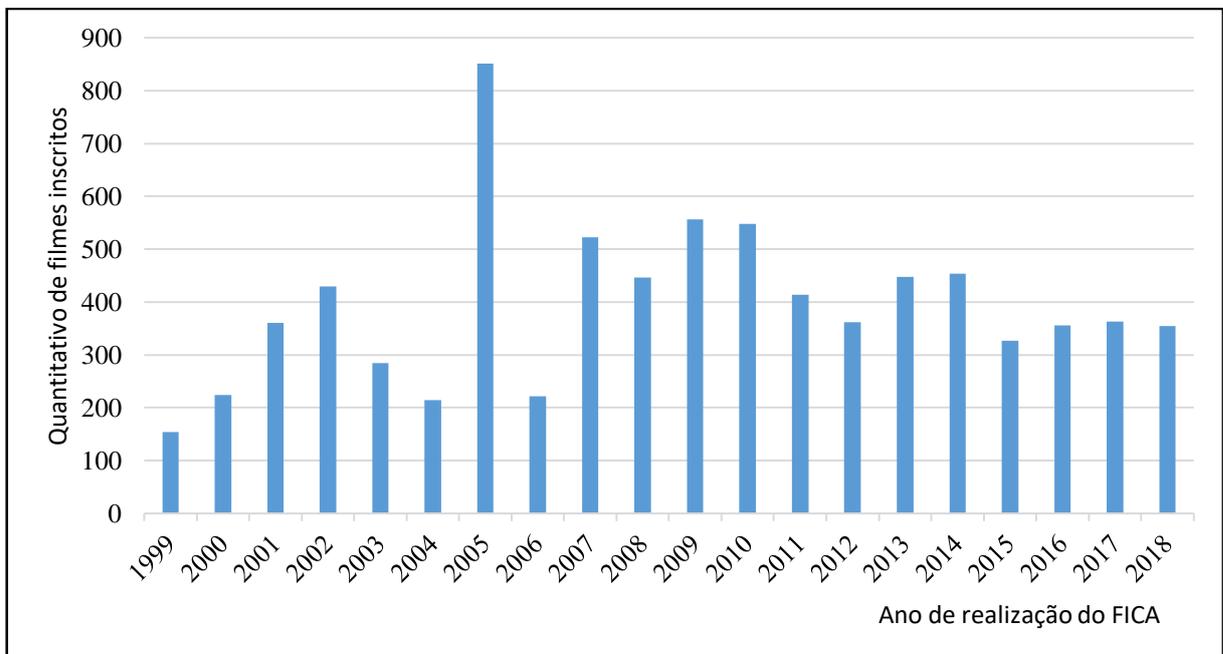
Segundo informações da Secretaria Estadual de Cultura, já na primeira edição, foram contabilizados 17 diferentes países participantes; na segunda, 37; saltando para 50 países na terceira; 63 na quarta; chegando ao número de 85 diferentes países participantes por ocasião da 7ª edição, no ano de 2005, quando foram acolhidas 851 inscrições, sendo escolhidas 33 obras para a mostra competitiva. “A expressividade desses números coloca o FICA como um dos mais importantes festivais de cinema e vídeo ambiental do mundo” é o que avaliava Jaime Sautchuk (2006), quando da coordenação da segunda edição. Como podemos acompanhar, por meio do Gráfico 1, que desde o nascimento, o FICA já contava com expressiva participação internacional. Os números de países participantes e os quantitativos de filmes inscritos (Gráfico 2) fazem prova da adesão ao festival e de sua projeção internacional.

Gráfico 1 – Países participantes /ano



Fonte: Dados de 1999-2018 extraídos de relatório disponibilizado pela Secult Goiás.²⁵ (Gráfico da autora).

Gráfico 2 – Filmes inscritos/ano

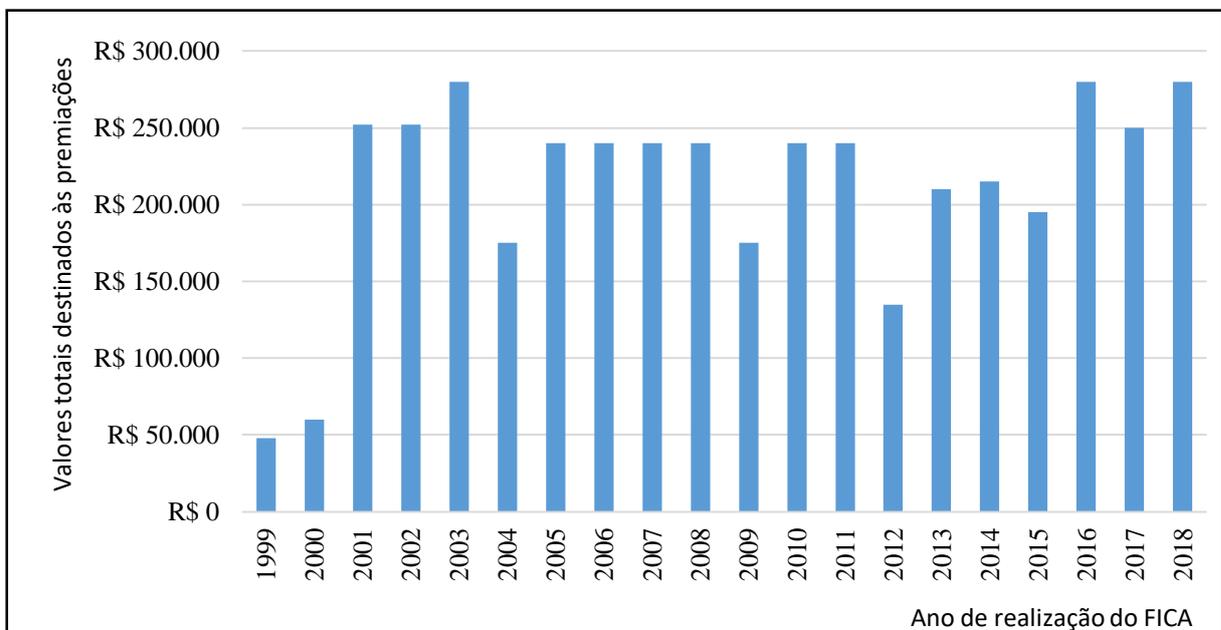


Fonte: Dados de 1999-2018 extraídos de relatório disponibilizado pela Secult Goiás. (Gráfico da autora)

²⁵ Os dados referentes aos países participantes nos anos 2013, 2015 a 2018 não foram anotados no relatório da Secult – Goiás, datado de 2019.

Outra estratégia aparentemente relevante na atração de profissionais do audiovisual foram as premiações em dinheiro, concedidas às mostras competitivas do evento. Na primeira edição do festival, a mostra competitiva estabeleceu 7 (sete) categorias premiativas, dessas 5 (cinco) receberam prêmios em dinheiro, com valores entre R\$ 20 mil e R\$ 3 mil, e totalizaram R\$ 42 mil. Um salto considerável desses prêmios ocorreu na terceira edição, em 2001, a qual contabilizou R\$ 252 mil, distribuídos a nove de suas quatorze categorias, como apresentamos no Gráfico 3, a seguir. O FICA chegou a marca dos R\$ 280 mil em prêmios, nos anos de 2003, 2016 e 2018, sendo que a média dos valores destinados às premiações nas 20 (vinte) primeiras edições foi de aproximadamente R\$ 212 mil.

Gráfico 3 – Valores totais das premiações por ano



Fonte: Dados de 1999-2018 extraídos de relatório disponibilizado pela Secult Goiás. (Gráfico da autora)

Como forte empreendimento cultural, o FICA trouxe, desde a primeira edição, além da atrativa premiação dos filmes, uma ampla agenda cultural, propondo a seu público em geral diversas atividades de entretenimento e qualificação: *shows*, minicursos e oficinas de artesanato, de gastronomia e de cinema, mesas de discussões, palestras, exposições de artesanato, de artes e de fotografia, lançamentos de livros, programações “multiétnicas”, distribuição de mudas etc., predominando-se, entre essas atividades, as mostras de cinema com obras nacionais e internacionais.

A intensa participação de docentes e discentes da Universidade Federal de Goiás (UFG), da Universidade Estadual de Goiás (UEG) e do Instituto Federal de Goiás (IFG)

conferiu ao Festival Internacional de Vídeo Ambiental uma estética acadêmica. Essa estética tem sido marcada, em especial, pelo uso de recursos didáticos, como cursos, palestras, oficinas, dentre outras atividades, além da participação de docentes de cinema e de áreas afins nas equipes de seleção e de júri das obras filmicas.

A ativa presença acadêmica pôde ser verificada na análise dos catálogos que informaram sobre a programação do festival. De acordo com essas fontes, desde a primeira edição do FICA, o foco nas atividades de formação estava presente. A edição de 1999 dedicou ao menos 3 (três) manhãs de seus 6 (seis) dias de programação para debate da política regional para o cinema e para ouvir palestrantes, como Washington Novaes. O perfil educacional do festival e da predominância das atividades de formação audiovisual são outras inferências que puderam se constatar na análise desse material.

A observação de vários desses documentos também nos forneceu uma noção quantitativa aproximada das ações de EA e das atividades alusivas ao audiovisual, dentre outras. As informações de programação, no entanto, não foram suficientes para qualificar o discurso educacional ambiental, todavia, forneceram informações sobre volume e tipificaram várias ações, dando-nos condições de afirmar uma relativa paridade entre as ações ambientais e audiovisuais.

1.3 De onde vem o debate ambiental: natureza e educação no FICA

A primazia do segmento audiovisual sobre as ações ambientais no FICA, foi levantada por muitos trabalhos dissertativos como os de Thaís Arruda Ferreira e Edilene Trigueiro Mendonça, os quais questionaram a contradição entre o discurso temático ambiental e as operações de planejamento e realização do FICA. Na abordagem dessas autoras percebemos a politização das questões ambientais, característica mais ou menos comum à maioria dos trabalhos sobre EA construídos sob perspectivas teórico-críticas.

De maneira geral, os filmes do FICA, também apresentam esses aspectos políticos bem marcados. Em parte, sabemos que isso deve-se à própria natureza problematizadora e difusa dos conceitos modernos sobre os temas ambientais, que a partir dos anos 1960 atravessaram as dinâmicas econômicas e sociais e rearticularam a interdependência dos conhecimentos das Ciências da Natureza e Humanas. De fato, quando observado a nomenclatura dos títulos das obras selecionadas para as mostras competitivas, nem sempre foi possível determinar a

predominância de elementos textuais relativos às demandas sociais, mas na análise dos filmes selecionados neste trabalho, assunto de nosso capítulo 3, pudemos verificar a ênfase de argumentos mais próximos à crítica social.

Em atenção à reflexão multidisciplinar que a matéria ambiental exige e para compreender a predominância dos discursos críticos politizadores em torno desse debate, que como adiante constataremos norteiam os argumentos filmicos do FICA, recorremos a história dos movimentos ambientais internacionais. Nessa perspectiva, buscamos evidenciar a mentalidade do momento cultural e político global, ou seja o *zeitgeist*²⁶ que inspirou o universo intelectual e cultural nacional da década de 1990, por meio dos diversos documentos e recomendações oficiais que referenciaram a amplificação e a implementação de saberes ambientais úteis aos propósitos da EA.

As temáticas do meio ambiente e da ecologia apenas se tornaram questões mundiais a partir dos anos 60, consequência, inicialmente, das adversidades do pós-guerra, quando as discussões em torno da degradação ambiental e da consequente perda da qualidade de vida avolumaram-se. Os debates ambientais alcançaram uma nova escala com a publicação do livro *Primavera silenciosa* (1962), de Raquel Carson, obra considerada um marco da história do ambientalismo. A repercussão desse livro foi ponta de lança para a realização da Conferência Mundial das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente, em Estocolmo, em 1972. Pela primeira vez, a relação entre seres humanos e natureza começou a ser questionada e repensada em nível internacional. Todavia, as origens do pensamento ambientalista e a crítica aos padrões de modernização e ao crescimento industrial datam política e filosoficamente de um século antes aproximadamente.

As bases da Ecologia, ciência que estuda as relações entre os seres vivos e a “sua casa”, o meio ambiente, são atribuídos ao biólogo alemão Ernst Haeckel (1834 - 1919). Diplomado em medicina, Haeckel lecionou na Universidade de Jena, na Alemanha, as disciplinas de Anatomia Comparada e Zoologia e, como pesquisador, desenvolveu importantes e inúmeros trabalhos de zoologia marinha. Naturalista ativo e paladino das teorias evolucionistas de Charles Darwin, os textos de Haeckel contribuíram enormemente na divulgação das ideias darwinianas, desdobrando-as ao ponto de convertê-las à sua filosofia monista²⁷, pensamento

²⁶ *Zeitgeist* pode ser traduzido como o Espírito do tempo. Trata-se de uma expressão alemã, cunhada pelo filósofo Johann Gottfried von Herder (1744 - 1803) a qual remete ao status intelectual e cultural de uma sociedade em dado momento. Pode ser compreendido ainda como o conjunto das características de uma época histórica responsáveis por gerar certa sinergia e amplificação, das quais resultam novas perspectivas de pensamento. De acordo com o argumento deste tópico, o *Zeitgeist* dos anos 90 reflete a emergência das ideias ambientalistas, que por meio de diversas políticas acabam por configurar novas referências de educação e de cultura.

²⁷ Na obra *Die Welträtsel* (1899), traduzida como *O enigma do universo*, Haeckel apresentou sua teoria monista,

que tomava a natureza como referência una e bastante para a organização da vida social, ápice ideológico do fundamentalismo científico haeckeliano.

As teorias acerca do desenvolvimento embrionário e a transformação evolutiva das espécies, respectivamente denominadas de ontogenia (desenvolvimento do indivíduo) e de filogenia (desenvolvimento do grupo ao longo do tempo geológico), conceitos básicos da Lei de Biogenética Fundamental²⁸, defendidos por Haeckel, teriam subsidiado cientificamente a desigualdade entre as “raças humanas” e fomentado as políticas de eugenia e pureza encampadas pelos nazistas. Excepcionalmente norteadas pelo evolucionismo de Charles Darwin, Haeckel defendeu a ideia de que a seleção natural²⁹ e artificial³⁰ teriam condicionado a história da humanidade. Suas principais teorias estão publicadas em *Generelle Morphologie der organismen* (1866) e em *Natürliche Schöpfungsgeschicht*³¹ (1868), obra de maior repercussão, que obteve 12 reedições e foi amplamente afiançada por sectários do nazismo e associada às ideologias de superioridade racial e de eugenia.

Na busca por argumentos que justificassem o afã ariano pela pureza étnica, os primeiros teóricos do antissemitismo alemão submergiram nas teorias evolucionistas de Haeckel, que motivava o retorno às origens tribais, de acordo com ele, onde residiriam os ideais de pureza que forjariam o mito da superioridade biológica e social da “raça ariana” e a defesa da eugenia. Essa defesa dos costumes originais e passados, praticados pelas tribos míticas e camponesas de uma Germania ancestral, vai de encontro à crítica dos modos da nascente civilização industrial e à sua “degenerada modernidade”. Nessa volta aos costumes antigos e pagãos das tribos originais estaria a divindade da Natureza.

Nos diferentes politeístas há deuses do dia e da noite, do céu, do mar e da terra, das diferentes fases da vida e de suas principais ações, até chegar em alguns casos aos deuses especiais ou deuses do instante para cada função de uma determinada atividade³². (VELASCO, 2006, p. 222).

corrente filosófica que propunha a existência de uma única substância formando o todo e onde espírito e matéria são aspectos diferentes da mesma substância.

²⁸ A teoria da recapitulação como é conhecida tal lei, foi um dos principais erros de Haeckel. Dizia respeito à capacidade de recapitulação biológica dos ancestrais pelos descendentes durante o desenvolvimento dos organismos.

²⁹ O conceito de seleção natural é importante mecanismo de evolução social, proposto por Charles Darwin. Consiste no processo em que os organismos mais aptos são selecionados, sobrevivem no meio, reproduzem-se e passam suas características aos seus descendentes.

³⁰ Cruzamentos seletivos, realizados pelos seres humanos, com o intuito de selecionar características fenotípicas desejáveis.

³¹ Nome completo da obra: *História natural da criação, História natural da criação: palestras científicas e comunitárias teorias da evolução em geral e de Darwin*, de Goethe e de Lamarck.

³² Versão original: En los diferentes politeístos existen dioses del día y de la noche, del cielo, del mar y de la tierra, de las diferentes etapas de la vida y de sus principales acciones, hasta llegar en algunos casos a los «dioses especiales» o «dioses del instante» para cada función de una actividad determinada. (VELASCO, 2006, p. 222)

O culto à natureza, evidentemente, não foi uma invenção dos povos tribais arianos. Na Grécia Antiga, por exemplo, os mitos, a religião e até as artes se inspiraram na natureza. Entre os gregos e egípcios, deuses e deusas regiam atividades como a colheita, a pesca e a caça. Povos indígenas e tantos outros também construíram modelos de sociedades em interdependência com o meio. No entanto, foi na Alemanha que os encadeamentos filosóficos e as práticas centradas na indissolubilidade da relação entre o homem e a natureza se institucionalizaram e foram implementadas enquanto políticas de Estado.

As primeiras reservas naturais na Europa foram criadas pelos nacionais socialistas, e em 1935, precisamente no mesmo ano em que foram promulgadas as chamadas Leis de Nuremberg, destinadas a assegurar a preservação e o desenvolvimento da raça nórdica, publicava-se um complexo legal visando à preservação da natureza, com um escopo sem precedentes.

O apoio dos ecologistas não se fez esperar. Em 1939 estavam inscritos no partido nacional socialista 60% dos membros das principais associações de proteção da natureza que haviam existido durante a república de Weimar.

Os nacionais socialistas aplicaram a política ecológica principalmente, na agricultura, cujo modelo se assenta nos princípios formulados por Rudolf Steiner, que em 1924 lançou a idéia da agricultura biodinâmica. (NUNES, 2014, n.p).

Do ponto de vista da ciência, o que se faz mais relevante nesse contexto é que, em meados do século XIX, Haeckel cunha o conceito de “Ökologie”. Derivado, etimologicamente, do grego "oikos", casa, e "logos", estudo ou conhecimento. A justaposição traduz-se em Ecologia, que, originalmente, significa conhecimento da casa, e firma-se como uma especialidade da biologia que corroboraria para uma abordagem mais holística das questões ambientais

O termo ecologia foi proposto por Haeckel para designar as relações que estabelecem entre uma espécie de ser vivo e o meio que o cerca. E por meio, como já se viu anteriormente devemos entender o conjunto de todas as condições não só químicas e físicas, mas também as relações sociais que ocorrem entre esta espécie e os demais seres vivos. (CELSONO, 1985, p. 51).

O legado de Haeckel foi, em parte, refutado no decurso histórico das ciências. Ademais, a apropriação de suas concepções pela política biológica nazista, ainda que enviesadas, explicam o desvanecer de suas contribuições. Gilge *apud* Larson (2014, p. 8) afirma que seguidores de Haeckel aplicaram conceitos de eugenia em campos de concentração, ao tempo que correligionários de Hitler buscaram fundamentar suas ideologias na ciência de Haeckel. Ainda assim, apesar das nódoas e vexames históricos de sua trajetória científica, muitas pesquisas de Haeckel, como seus escritos sobre zoologia marinha, alguns conceitos de biologia

e seu reconhecido talento como ilustrador científico permanecem como um espólio positivo na história da biologia e das ciências.

Ao tempo em que Haeckel cunhou o termo Ecologia, não apenas se ampliou as margens conceituais dessa ciência, conectando as transformações biológicas às variáveis sociais, mas, também, procurou-se suturar fissuras morais com o meio ambiente, as quais se avolumaram e se tornaram mais complexas com o advento da Revolução Industrial. O biólogo alemão via na unicidade e na indissociabilidade das relações homem e natureza o remédio para a sociedade europeia do século XIX, afetada pelas transformações ambientais consequentes da Revolução Industrial de seu tempo. A partir desse mesmo pensamento se constituiria o movimento ambientalista da década de 1960.

Parte considerável dos autores que contam sobre a história dos movimentos ambientais ou da EA não menciona Haeckel em seus escritos. As literaturas sobre a história da EA, em maioria, marcam a história ambiental a partir dos anos 1960, mais ou menos concomitante aos movimentos sociais e políticos europeus e, em 1970, no Brasil, em um contexto muito específico, em meio ao regime militar e ao movimento nacionalista empreendido por ele. Os primórdios do ambientalismo brasileiro, *à la* ditadura, poderá ser melhor compreendido adiante, na análise do filme *Resplendor*, de Cláudia Nunes e Érico Rassi, no capítulo 3 desta dissertação.

Ao longo do século XX, a Organização das Nações Unidas (ONU), por meio da Organização das Nações Unidas para a Educação e Cultura (Unesco), promoveu a realização de uma série de conferências internacionais que deflagraram internacionalmente o movimento das políticas ambientalistas e a história da EA. A capital sueca, Estocolmo, em 1972, foi sede do primeiro evento internacional, onde também se iniciou o reconhecimento da EA “como essencial para solucionar a crise ambiental internacional, enfatizando a priorização em reordenar suas necessidades básicas de sobrevivência na Terra” (PEDRINI, 2011 p. 30).

Paralelamente à Conferência de Estocolmo, o Clube de Roma ganha notoriedade internacional ao publicar um relatório anunciando a inevitabilidade do colapso ecológico diante das implicações de um exponencial crescimento populacional e econômico e sua consequente superexploração do ambiente natural. Tratava-se de um coletivo de 10 países composto, inicialmente, por um grupo de 30 profissionais empresários, diplomatas, cientistas, educadores, humanistas, economistas e altos funcionários governamentais (algumas fontes divergem quanto ao número inicial de participantes).

Com a população mundial dobrando o tempo em pouco mais de 30 anos, e

diminuindo, a sociedade terá dificuldade em atender às necessidades e expectativas de tantas outras pessoas em tão pouco tempo. É provável que tentemos satisfazer essas demandas superexplorando nosso ambiente natural e prejudicando ainda mais a capacidade de sustentação da vida da Terra. Assim, em ambos os lados da equação homem-ambiente, a situação tenderá a piorar perigosamente.³³ (MEADOWS, D. *et al*, 1972. p. 192).

A publicação de *Os limites do crescimento*³⁴ influenciou os debates gerados em torno do aquecimento global e impactou sobremaneira na declaração sobre o Ambiente Humano e em seu Plano de Ação Mundial, proclamados pela Conferência de Estocolmo. Conseqüentemente a esses trabalhos, em 1988, a ONU, por meio da Organização Meteorológica Mundial (OMM), cria o Intergovernmental Panel on Climate Change, conhecido pelo acrônimo de IPCC, que, em português, se traduz como Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC), maior autoridade mundial em mudanças climáticas e seus impactos, segundo o *site* do parlamento britânico³⁵.

As conclusões de Estocolmo foram resumidas na Declaração da Conferência das Nações Unidas sobre o Ambiente Humano e em seu Plano de Ação. O mais significativo produto dessas discussões foi a criação da primeira organização internacional de difusão de informações ambientais e de proteção ao meio ambiente global, o Programa Ambiental das Nações Unidas (PNUMA).

Nas providências da difusão da EA, a Conferência de Estocolmo também prescreveu um plano de ação que previa, dentre outras políticas, a qualificação de docentes e a elaboração de metodologias e de recursos necessários à EA. Outro desdobramento desse evento foi a realização, nas décadas de 1970 e 1980, de três conferências voltadas para a EA promovidas pela Unesco. Assim, as conferências internacionais realizadas nas cidades de Belgrado (1975), Tbilisi (1977) e Moscou (1987) vieram cumprir com as recomendações do Plano de Ação Mundial deliberado em Estocolmo e, de cada uma delas, derivaram manifestos que refletem sobre o papel da educação mediante os problemas ambientais ao longo de duas décadas.

A carta de Belgrado manifestou a necessidade de um novo tipo de desenvolvimento,

³³ Versão original: With world population doubling time a little more than 30 years, and decreasing, society will be hard put to meet the needs and expectations of so many more people in so short a period. We are likely to try to satisfy these demands by overexploiting our natural environment and further impairing the life-supporting capacity of the earth. Hence, on both sides of the man-environment equation, the situation will tend to worsen dangerously. (MEADOWS, D. *et al*, 1972. p. 192).

³⁴ A obra *Os Limites do Crescimento* apresenta um estudo prospectivo realizado por meio de computadores sobre as implicações do crescimento mundial contínuo e do uso indiscriminado dos recursos naturais. O texto vendeu mais de 12 milhões de exemplares e foi traduzido para 30 idiomas. (*Site* <http://https://www.clubofrome.org/publication/the-limits-to-growth/>). Acesso em: 29/02/2022.

³⁵ <https://publications.parliament.uk/pa/ld200506/ldselect/ldeconaf/12/12we24.htm>. Acesso em 01/04/2020).

em que os recursos desenvolvidos pudessem beneficiar e proporcionar qualidade de vida a todos. Para tanto, propôs a adoção de uma nova ética global direcionada para o combate à fome, à miséria, ao analfabetismo, à poluição e à exploração do homem pelo homem; a promoção de tecnologias que viabilizassem a redução dos efeitos nocivos sobre o ambiente e a utilização de rejeitos para fins produtivos. A satisfação dessas necessidades poderia, de acordo com a carta, “ser obtidas via desarmamento, restringindo-se os orçamentos militares e reduzindo-se a concorrência na fabricação de armas”, assegurando, dessa maneira, a paz duradoura (Seminário Internacional sobre Educação Ambiental, Belgrado, 1995. p. 11).

Devemos lembrar que o contexto mundial ainda se encontrava empoeirado das grandes catástrofes da primeira metade do século XX. O mundo se amedrontou com os ruídos da Guerra Fria, provocados pela corrida armamentista na qual se envolveram os Estados Unidos e antiga União Soviética. Por isso, a preocupação com a manutenção da paz foi sempre propósito, fim último e “o melhor dos bens” nos documentos da ONU.

A Carta de Belgrado motivou, ainda, a criação do Programa Internacional de Educação Ambiental da Unesco (PIEA), o qual cuidou de compor e distribuir uma bibliografia internacional sobre a temática ambiental, além de coletar, organizar e divulgar informações, conhecimentos e experiências sobre a EA. O PIEA também empreendeu várias pesquisas experimentais na África, nos Estados Árabes, na Ásia, na Europa e na América Latina, forjando uma rede internacional de informações sobre a EA.

A Conferência Internacional de Educação Ambiental, em Tbilisi, na então União Soviética, hoje capital da Geórgia, foi realizada por meio de uma parceria entre a Unesco e o Programa de Meio Ambiente da ONU (PNUMA). Tbilisi contou com a participação de mais de 70 países, foi a segunda reunião internacional promovida pela Unesco e o primeiro evento intergovernamental, com ampla participação social paralela. Os resultados de Tbilisi reafirmaram as posições do Seminário de Belgrado e ratificaram a necessidade de se considerar de forma igualitária o meio social, o cultural e o biológico.

Embora seja óbvio que os aspectos biológicos e físicos constituem a base natural do ambiente humano, as dimensões sócio-culturais e econômicas, e os valores éticos definem, por sua vez as orientações e os instrumentos com os quais o homem poderá compreender e utilizar melhor os recursos da natureza, com o objetivo de satisfazer suas necessidades. (Unesco, “Declaração da Conferência Intergovernamental sobre Educação Ambiental”, Tbilisi, 1977)

Na Conferência de Tbilisi também foram editadas muitas das especificações que, hoje, conhecemos sobre a EA, definindo sua função, seus objetivos, seus princípios diretores e suas

estratégias de desenvolvimento. Mesmo não sendo possível a transcrição de todo o documento, vale ressaltar as finalidades e os objetivos da EA, que constam do documento balizado por mais de 150 países.

Tabela 1 - Finalidades e objetivos da Educação Ambiental

Finalidades	<ul style="list-style-type: none"> • contribuir para a compreensão clara da existência e a importância da interdependência econômica, social, política e ecológica nas zonas urbanas e rurais; • proporcionar a todas as pessoas a possibilidade de adquirir os conhecimentos, a noção de valores, as atitudes, o interesse prático e as aptidões necessárias para proteger e melhorar o meio ambiente; • propor novos padrões de conduta aos indivíduos, aos grupos sociais e à sociedade como um todo, em relação ao meio ambiente.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • consciência: ajudar os grupos sociais e os indivíduos a adquirirem consciência do meio ambiente global e ajudar-lhes a sensibilizarem-se por essas questões; • conhecimento: ajudar os grupos e os indivíduos a adquirirem diversidade de experiências e compreensão fundamental do meio ambiente e dos problemas anexos; • comportamento: ajudar os grupos sociais e os indivíduos a comprometerem-se com uma série de valores, e a sentirem interesse e preocupação pelo meio ambiente, motivando-os de tal modo que possam participar ativamente da melhoria e da proteção do meio ambiente; • habilidades: ajudar os grupos sociais e os indivíduos a adquirirem as habilidades necessárias para determinar e resolver os problemas ambientais; • participação: proporcionar aos grupos sociais e aos indivíduos a possibilidade de participarem ativamente nas tarefas que têm por objetivo resolver os problemas ambientais.

Fonte: Unesco, “Declaração da Conferência Intergovernamental sobre Educação Ambiental”, Tbilisi (1977, n.p) Disponível em: http://arquivos.ambiente.sp.gov.br/cea/cea/EA_DocOficiais.pdf. Acessado em: 30/03/2022 (Adaptado).

A síntese dessas definições firma a amplitude e a complexidade dos propósitos da EA. Além de definir funções, objetivos e princípios diretores, as recomendações documentadas cuidaram de estabelecer estratégias específicas para o desenvolvimento da EA em âmbito nacional ao público e aos profissionais em geral, prevendo a elaboração e a adaptação de conteúdo, métodos, recursos e materiais didáticos adequados, bem como: a formação de pessoal em EA; a transparência e a difusão de informações, de conhecimentos gerais e especializados sobre o meio ambiente e a pesquisa; orientações gerais para cooperação regional e internacional com foco no continente africano; e, por fim, um grupo de recomendações denominadas especiais, voltadas para: os problemas urbanos e o patrimônio cultural, quando vinculadas às questões ambientais; a conscientização e a educação de crianças quanto ao meio ambiente; o apoio e o reconhecimento às organizações de juventude e a defesa e o apoio às organizações não-governamentais, assim como sua integração nas estratégias de EA, desenvolvidas pelos Estados membros e pela Unesco; e o reconhecimento da importância do Festival Internacional de Cinema (ECOFILM), realizado na antiga República da

Tchecoslováquia³⁶, enquanto meio de compartilhamento de experiências e criação de conteúdos cinematográficos e televisivos dedicados ao meio ambiente, juntamente à consideração de patrocínio financeiro ao festival.

A Conferência de Tbilisi editou, junto à sua Declaração, 41 recomendações acerca de 14 matérias interseccionadas à EA, dirigidas aos Estados membros, às organizações não-governamentais, aos governos nacionais, à Unesco e suas diretorias e ao PNUMA, para orientação das políticas públicas de EA nas diferentes esferas sociais. Dentre elas, o segmento do cinema aparece arrolado pela primeira vez.

Parece-nos oportuno realçar, nesta síntese, a primeira menção explícita e específica a um meio audiovisual. Tal inclinação pareceu-nos incomum, tendo em vista que, nas declarações e nos documentos públicos analisados de Estocolmo e Belgrado, não há citação nominal de qualquer instituição alheia à estrutura administrativa da ONU. Ressalva-se, nas Recomendações de Belgrado, apenas a indicação genérica para que se realizem pesquisas que orientem sobre o uso de ambientes de aprendizado (não-formais) relacionados às humanidades e às artes, como museus, teatros, programas musicais etc. Até Tbilisi, os recursos de cinema ainda não tinham sido listados como apoio ao aprendizado não-formal, portanto, a inclusão do festival da Tchecoslováquia parece-nos um momento de virada de chave, abrindo espaço à chamada e à adesão das mídias de massa para a movimentação dos eventos ambientalistas globais.

As deliberações e os conceitos de Belgrado e Tbilisi foram consolidados, após dez anos, na Conferência de Moscou, a qual teve como foco a dimensão prático-pedagógica das políticas debatidas em Tbilisi, além de determinar prioridades dentre as recomendações de políticas públicas. O Congresso Internacional sobre Educação e Formação Ambiental de Moscou reuniu aproximadamente 300 educadores ambientais de cem países e emitiu um arcabouço teórico-metodológico de EA orientado, especificamente, para o fazer pedagógico por meio de um plano de metas para a década de 1990, que, em resumo, previa: ações de desenvolvimento curricular e de recursos instrucionais; capacitação de docentes e licenciados em EA; qualificação de estudantes de cursos profissionalizantes, priorizando o turismo pela sua característica internacional; criação de um banco de programas audiovisuais e de museus interativos; capacitação de especialistas em EA; otimização das unidades de conservação para uso didático; e qualificação de especialistas e promoção de consultorias em EA.

³⁶ Nos idos de 1977, a antiga Tchecoslováquia, atualmente República Tcheca e Eslováquia, estava sob forte repressão política, período que ficou conhecido por normalização e que marcou a hegemonia do Partido Comunista.

A matéria mais midiaticizada da conferência de Moscou foi o acordo multilateral para regular a produção e o consumo de produtos químicos baseados nos compostos de carbono, flúor e cloro (CFCs), prejudiciais à camada de ozônio. Trata-se do Protocolo de Montreal, o único tratado das Nações Unidas a ser ratificado por todos os países do planeta.

Não sendo possível nos reportar a todos os eventos que compõem a história dos movimentos de EA e não tendo a trajetória desse componente transdisciplinar, como objeto direto de investigação, nos deteremos somente à pontuação dos documentos publicados até 1999, ano de realização do FICA, na tentativa de identificar a influência das ideias ambientais globais no festival goiano.

A Rio-92, ou Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e Desenvolvimento (CNUMAD), oficialmente denominada de “Cúpula da Terra”, realizada na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1992, teve, nesse conjunto de marcos internacionais ambientais, o último grande evento que antecedeu a promulgação da PNEA, sancionada em 1999. Os trabalhos dessa comitiva envolveram aproximadamente 130 chefes de estados nacionais (*sites* oficiais divergem quanto ao número de chefes de estados presentes), mais de 900 representantes de governos, cientistas e pesquisadores, representantes da sociedade civil e de organizações não governamentais de todo o mundo, os quais se reuniram para tomar decisões, assinar tratados e propor alternativas para o futuro do planeta. Quatro importantes documentos vieram dessas discussões, a saber: a Carta da Terra; a Declaração de Princípios sobre Florestas; a Declaração do Rio sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento; e a Agenda 21.

A Rio-92 também marcou o lançamento da convenção sobre mudanças climáticas, Conferência das Partes (COP), pretendendo a redução da emissão de gases que provocam o efeito estufa. Trabalho que resultou no protocolo de Kyoto³⁷, criado em 1995. A diversidade biológica e o combate à desertificação foram temas de outras duas conferências paralelas.

O Tratado de Educação Ambiental para Sociedades Sustentáveis e Responsabilidade Global, ou Carta da Terra, teve sua escrita iniciada durante a Rio-92, mas a construção do documento tomou algum tempo, apenas após ampla consulta, que envolveu a participação de

³⁷ Marco ambiental da COP - 1 de Berlim, em 1995. O protocolo de Kyoto foi o primeiro planejamento internacional que visou combater os impactos climáticos e ambientais, por meio do combate da emissão de poluentes na atmosfera. Fruto das discussões de diversas conferências ambientais ao longo do século XX. O tratado propunha o comprometimento das nações desenvolvidas a reduzir as taxas de emissão de gases causadores do efeito estufa em 5,2%, em relação aos níveis de 1990, entre os anos de 2011 e 2012. A não imposição de uma taxa fixa aos países em desenvolvimento e a suposição de que esse acordo impactaria negativamente sobre a economia dos Estados Unidos (EUA) levou este a não o ratificar. Apenas em 2005, com a entrada da Rússia, o protocolo entra em vigor.

diversos organismos internacionais, foi publicada no ano 2000. A carta elencou quatro princípios fundamentais, interdependentes e urgentes: I - Respeitar e cuidar da comunidade de vida; II - Integridade ecológica; III - Justiça Social e Econômica; e IV - Democracia, não violência e paz. “Visando a um modo de vida sustentável como padrão comum, através dos quais a conduta de todos os indivíduos, organizações, empresas, governos e instituições transnacionais será dirigida e avaliada” (Carta da Terra, 1992. n.p.). Os princípios envolvem mais 16 propostas e, para cada uma delas, são especificadas instruções para implementação de políticas ambientais, com vistas à “construção e compartilhamento de valores e de uma base ética à comunidade mundial”, registradas no documento (Carta da Terra, 1992. n.p.).

A Eco-92 completa um ciclo de duas décadas de mobilizações e acordos internacionais que contribuíram para arregimentar e avolumar as bases conceituais da Educação Ambiental. Tal como o processo permanente, voltado para a formação de sociedades economicamente justas e ecologicamente equilibradas, aliado à promoção da consciência e da responsabilidade individual, coletiva, em nível global, nacional e individual (Tratado de Educação Ambiental para Sociedades Sustentáveis e Responsabilidade Global, 1992. n.p.).

Um glossário de conceitos, neologismos e de novos paradigmas educacionais relacionados à temática ambiental são formados a partir desses movimentos ambientais dos anos de 1960 e 1970, e suplementados pela Rio-92. Teorias e princípios, como efeito estufa, aquecimento global, sumidouro, mudanças climáticas, *hotspots*, preservação, conservação, recuperação, degradação, serviços ambientais, sustentabilidade etc., forjados ao longo dos diversos eventos ambientais em tela, foram absorvidos pela ordem jurídica e tornaram-se objetos de aprendizagem a partir dos Parâmetros Curriculares Nacionais - Meio Ambiente (PCNs, 1997/1998) e da Política Nacional de Educação Ambiental (PNEA, 1999). A partir da implementação dos PCNs e da PNAE, a EA foi se estabelecendo como instrumento formal de sensibilização e de conscientização em defesa das questões ambientais. E, ao passo que questões metodológicas de EA são maturadas, os conceitos e as ideias de EA adquirem feições mais claras no currículo e na prática escolar.

As declarações, construídas ao longo das conferências internacionais de Belgrado, Tbilisi, Moscou e Rio-92, sem dúvida, apresentam avanços técnicos em muitos pressupostos pedagógicos. Outrossim, são fontes básicas e essenciais para se compreender a dinâmica dos discursos e das políticas nacionais da EA.

A consolidação da temática ambiental no Brasil, incide sobre toda a sociedade, marcando, sobretudo, os debates políticos. A partir dos anos de 1990, deu-se o momento de efervescência do debate ambiental com o ressoar da Política Nacional de Educação Ambiental

(PNEA), Lei n.º 9.795, sancionada pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso, aos 27 de abril de 1999, assim disposto:

A educação ambiental é um componente essencial e permanente da educação nacional, devendo estar presente, de forma articulada, em todos os níveis e modalidades do processo educativo, em caráter formal e não-formal (BRASIL. PNEA, Art. 2º., 1999)

A PNEA foi concebida à luz do artigo 225, da Constituição Federal Brasileira (CF/88), documento que de fato tornou a EA uma exigência constitucional, a todos os níveis de ensino e a ser garantida pelas instâncias governamentais federal, estaduais e municipais. Resultada, sobretudo, das discussões e das tensões políticas e culturais que se travaram em âmbito internacional, a PNEA realizou a síntese entre as pressões internacionais e a Política Nacional do Meio Ambiente (PNMA), sancionada em 1981, por intermédio da Lei Federal n.º 6.938, que, em seu art. 2º, inciso X, preconizou a extensão da educação ambiental a todos os níveis de ensino, estendendo-a também à educação da comunidade, no intento de democratizar a capacitação para a participação ativa na defesa do meio ambiente.

Outro importante passo na consolidação da EA foi o Tratado de Educação Ambiental para Sociedades Sustentáveis, elaborado durante a Rio-92, cujas discussões não apenas orientaram para novas metodologias da EA, como inspiraram a reconstrução de projetos e planos pedagógicos sob perspectivas mais interdisciplinares e mais próximas às perspectivas pedagógicas menos compartimentadas e mais conectadas à vida. Essas novas concepções do conhecimento propunham uma reorganização curricular que fosse capaz de reconectar as fissuras entre homem e natureza, produzidas ao longo da história.

No Brasil, essas ideias subsidiaram a elaboração de três importantes documentos norteadores e normatizadores da educação nacional, quais sejam: os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), as Diretrizes Curriculares Nacionais (DCNs) e, mais recentemente, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC)³⁸. Esses novos paradigmas cuidaram de revisar não apenas metodologias e currículos, mas também a estrutura educacional do país.

Contudo, o ordenamento da EA, no Brasil, apenas se estabelece a partir da promulgação da PNEA, ficando assim conhecida como maior marco da EA no país, objetivando democratizar o acesso, bem como as responsabilidades para com a preservação e o equilíbrio ecológico do meio ambiente. Mais ou menos a esse tempo, levantavam-se,

³⁸ Estudos comparativos criticam a falta de avanços significativos a respeito das discussões ambientais e um aparente reducionismo da BNCC em relação às propostas desenvolvidas nos PCNs e nas DCNs. No que se reporta à EA, na versão disponível em http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf, o termo “Educação Ambiental” aparece apenas em menção à PNEA, Lei n. 9.795, de 1999.

politicamente, no Brasil, as preocupações com as questões ambientais, que aludiam sobre a defesa do meio ambiente, bem como a importância de se sensibilizar a sociedade por meio da difusão das informações, dos conhecimentos e das tecnologias sobre a EA.

Vindo a calhar, no mesmo ano em que se editou a PNEA, nasceu o FICA, articulando, por meio do audiovisual, as diretrizes preconizadas na política nacional e performando um processo educativo não-formal, consoante à previsão legal, segundo a qual, cabe “aos meios de comunicação de massa, colaborar de maneira ativa e permanente na disseminação de informações e práticas educativas sobre meio ambiente e incorporar a dimensão ambiental em sua programação” (Brasil. PNEA, inciso IV, Art 3º, 1999. O FICA articulou-se meses após a promulgação da supramencionada lei, todavia, não se pode firmar que tal articulação seja estratégia ou produto da PNEA, posto que, como discutido anteriormente, o festival é antes um empreendimento de cultura e, em especial, do segmento audiovisual goiano, que naquele contexto viu na discussão ambiental uma fonte de energia criativa e próspera.

Críticos de esquerda apontam reflexões epistemológicas bem interessantes ao conceito de desenvolvimento sustentável. O termo aparece pela primeira vez na Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento. Só na Agenda 21, documento consequente à Rio-92, foram anotadas 537 menções a ele, e 37 ao de sustentabilidade. A carta da Terra, concluída em 1995, trouxe outras 21 menções ao radical *sustent*.

A Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento definiu desenvolvimento sustentável como o “desenvolvimento capaz de suprir as necessidades da geração atual sem comprometer a capacidade de atender às necessidades das futuras gerações. Ou seja, é o desenvolvimento que não esgota os recursos naturais para o futuro”. Conforme o economista e ambientalista Henrique Leff, esse conceito de desenvolvimento sustentável guarda uma falácia, ele se disfarça de pseudocientífica quando ostenta a superação das dicotomias entre crescimento econômico e preservação da natureza, sem de fato definir uma teoria ou prática capaz de resolver os diversos problemas que atingem o meio ambiente. Leff alerta para a astúcia desse discurso, que, para ele, dribla a percepção da racionalidade econômica na intenção de legitimar a apropriação da natureza, substituindo as antigas formas de dominação do meio por novas, manifestando incontestavelmente a mercadorização da natureza.

O “justo” e “necessário” faturamento de serviços ambientais e de *commodities* subverte o pensamento ambiental, analisa Leff (2004. P. 15-31), e evidencia o aperfeiçoamento ideológico das estratégias de mercado.

Durante os últimos anos, muitos Governos, sobretudo nos países industrializados, mas também nas Europas Central e do Leste e nos países em desenvolvimento, vêm fazendo um uso cada vez mais intenso de abordagens econômicas, inclusive as voltadas para o mercado. Entre os exemplos está o princípio do "poluiu pagou" e o conceito mais recente, do "utilizou recursos naturais-pagou" (Agenda 21, 1995. p.103).

Organizações Não Governamentais (ONGs), como o Fundo Mundial para a Natureza – conhecida sob a sigla WWF –, enxergam a cobrança dos serviços ambientais, *ecobusiness* ou negócios verdes, uma política reparatória dos impactos e da degradação causados ao meio ambiente, que evita e/ou soluciona problemas ambientais por meio da exploração racional de recursos naturais. Mas essa é sem dúvida uma questão polêmica e tem sido encarada, pela esquerda mais radical, como mais uma estratégia capitalista, configurando-se numa sofisticada operação simbólica que objetiva mensurar o preço da terra, da água, do ar ou de qualquer recurso natural envolvidos nesse comércio.

Historicamente, os processos civilizatórios da modernidade colocaram, em acirrada contradição, os conceitos de crescimento econômico e de preservação da natureza, esse é um ponto de convergência entre as diversas e concorrentes ideologias que versam sobre as questões ambientais. A modernidade fez surgir fissuras morais com o meio ambiente, essas se avolumaram e complexificaram com o advento da Revolução Industrial. Na aurora das fábricas, indústrias e formação dos condados ingleses, o filósofo social, Karl Polanyi, já advertia para a extinção dos recursos naturais quando a natureza é tomada por mercadoria, mediante a subordinação da substância humana (terra/natureza e trabalho) às leis de mercado (POLANYI, 1980, p. 94). Por sua vez, as perspectivas conservadoras, apresentando, obviamente, direcionamentos ideológicos diferentes e contrários às ideias marxistas, como a de Polanyi, também admitem que o pensamento tecnológico, impetrado na gestão do processo de industrialização da sociedade, fomentou o duelo entre homem e natureza, submetendo-o e desafiando-o sob os pretextos da otimização da produção e da riqueza.

No despertar da era industrial, houve uma fratura radical no esquema das coisas que separou as pessoas umas das outras e deixou cada uma por si mesma. De um lado, encontramos o culto à competência tecnológica, a busca do domínio sobre a natureza” e a crença de que os nossos problemas podem ser resolvidos com mais tecnologia. De outro, testemunhamos a alienação crescente que vem do mundo dos instrumentos, uma sensação de que as máquinas estão assumindo o controle, e que nós, da mesma forma que o resto da natureza, seremos reduzidos a pó (SCRUTON, 2016, p. 219).

A bifurcação acontece sobre os caminhos de requalificação das relações entre homem e natureza. As vias conservadoras criticam, precipuamente, as regulamentações de cima para

baixo, que achatam o cidadão, sem fazê-lo entender que partilham de um bem comum. Nessa perspectiva, o Estado, ao priorizar as discussões numa dimensão global, fá-lo em detrimento à soberania local, o que retira do cidadão o sentimento de responsabilidade pessoal. Dessa maneira, o Estado jogaria contra a consolidação das autonomias locais, em vez de criar condições para que seus cidadãos se sintam motivados a agir e se responsabilizar pelo meio ambiente. Isso posto, no que concerne aos problemas causados pelo aquecimento global, na perspectiva conservadora, deve prevalecer a ética da responsabilidade, os responsáveis devem se comprometer em reparar os problemas que causaram (SCRUTON, 2016, p. 66).

Para lidar com os problemas de ordem natural, que podem igual ou preponderantemente influir sobre as alterações climáticas, Scruton propõe encará-los como nosso, ao passo que desenvolvêssemos essa responsabilidade e disposição para com as questões ambientais mais próximas ou locais, e tratássemos de resolver os problemas cotidianos a partir de nossos próprios recursos e valores. Assumindo, cada um, a responsabilidade pessoal para com o ambiente, de maneira semelhante a que cuidamos de nosso lar, estaríamos gestando, assim, um certo “capital” social capaz de enfrentar os problemas que são frequentemente aumentados pelos governos e raramente resolvidos por estes de forma sensível.

Mesmo compreendendo não ser o homem o único responsável pelo aquecimento global, o pensamento conservador de Scruton não se omite mediante a responsabilidade de cuidar do planeta, tampouco se admite confiar essa tarefa às ONGs e aos organismos internacionais. De acordo com o autor, as pessoas deveriam ser incentivadas a assumir suas responsabilidades pessoais no cuidado com o meio ambiente, tal qual o fazem na administração do lar. Scruton questiona a eficiência e a economicidade das políticas e discursos dos movimentos ambientalistas globais, cujo único efeito prático é “prender o mundo aos tratados autoritários” (2011. p.211), para ele,

um governo sensato não deve ir além, em seus objetivos, da arte da reconciliação ao mediar os objetivos dos cidadãos. Somente em situações emergenciais as sociedades devem ser constringidas a adotar um propósito compartilhado, e emergências anunciam (muitas vezes) o fim da política civil (2016, p. 35).

Dentre os muitos problemas que a ingerência do Estado pode acarretar, quando confisca as decisões que deveriam emanar da sociedade civil, além de diminuir a resiliência humana, minando seu “senso de intencionalidade social”, está o de extrair do cidadão seu sentimento de responsabilidade, alijando-o, conseqüentemente, do compromisso com as gerações futuras. Privar o homem de suas responsabilidades, nesse sentido, é também privá-

lo da oportunidade de encontrar as soluções possíveis para os problemas locais, a partir de recursos e valores próprios.

Um dos consensos entre direita e esquerda é o reconhecimento de que a aprendizagem ambiental precisa de *práxis*, por isso, a experiência social e o exercício da autonomia são postos como condição para a consolidação dos saberes da natureza. No cuidado com o meio, dá-se o desenvolvimento de sentidos de pertencimento e de apego, que podem mais eficientemente reconduzir a empatia com meio biológico, em respeito aos outros e aos próximos.

Na perspectiva conservadora, o discurso politicamente correto não identifica as reais motivações humanas que levariam o homem a internalizar os custos de suas atividades produtivas e, por isso, segundo Scruton, frequentemente colide com o universo prático social. Esse é, portanto, um ponto nevrálgico, de fórum filosófico, desprezado pelas políticas ambientais globais e pelos movimentos ambientais radicais e que impera sobre a decisão de proteger ou degradar o meio ambiente.

A motivação que leva as pessoas a agirem em defesa de seu meio ambiente, Scruton denominou-o *oikophilia*. Do grego *oikos*, que significa casa, lar + *philia*, traduzido como "amizade" e, por vezes, também, como "amor", o termo *oikophilia* traduz a ideia de "amor ao lar". O amor ao lar constitui historicamente, para Scruton, a única força persuasiva capaz de suspender nossas vontades pelos que ainda estão por vir.

Partir dessa caracterização vimos que a história universal dos movimentos ambientalistas partiu de pressupostos sistêmicos para problematizar a importância da interdependência das questões econômica, social, política e ecológica. Todavia, para o pensamento conservador, a demasiada polarização política dessa abordagem sistêmica, tem sublimado uma complexidade de questões pedagogicamente necessárias ao debate ambiental. Teóricos conservadores têm contestado o discurso ambiental educacional quando, em nome da formação crítica e autônoma, frequentemente sobrepõe com a retórica universal da conscientização crítica, os saberes ecológicos atribuídos a área das Ciências da Natureza.

Do ponto de vista curricular da Educação Básica, pesquisadores e ambientalistas denunciam a redução das pautas das temáticas ambientais no currículo. Essa perda de espaço desarticulária assim, as possibilidades de ampliação e maturação do debate ambiental na sala de aula, levando ainda a retração dos arranjos multidisciplinares e interdisciplinares conquistados em torno da EA. Esse ponto de vista também foi colocado pelo professor Alexandre Pedrini (2011, p. 95), crítico do pensamento ambiental, ao defender a pertinência da temática ambiental como uma questão de estrutura multidisciplinar e de linguagem interdisciplinar,

exigindo-se à aprendizagem desses conteúdos a indispensável articulação entre as ciências.

Ao oportunizar o recrutamento de perspectivas diversas sobre assuntos da EA, o FICA efetivamente organiza uma pluralidade de versões filmicas ambientais que podem muito colaborar para com a aprendizagem, sensibilização e identificação para com os problemas relacionados ao meio ambiente em sua complexidade. Compreende-se com isso, os motivos pelos quais o festival segue importante, posto a efetiva contribuição à aprendizagem ambiental, base para as políticas sociais e econômicas, que atualmente se voltam às preocupações mundiais com a segurança alimentar e manutenção da paz.

CAPÍTULO 2

O QUE PASSA E O QUE FICA: CONTINUIDADES E RUPTURAS

Ao longo de suas 23 edições, o festival promoveu mostras competitivas com diversas premiações, dentre suas principais categorias seletivas estão os prêmios: Cora Coralina, de melhor produção; Carmo Bernardes, de melhor longa-metragem; Acari Passos, de melhor curta ou média-metragem; João Bênnio, de melhor Produção Goiana; Luiz Gonzaga, de melhor filme, segundo Júri Popular; Jesco Von Puttkamer, de melhor filme escolhido pela imprensa; OCIC³⁹; melhor Juri Jovem e menção honrosa.

O sucesso das primeiras e ininterruptas vinte edições matizaram a ideia de tradição e de política pública no calendário da programação cultural do estado de Goiás e, principalmente, na Cidade de Goiás. A nota de apresentação do catálogo feito para o festival de 2018, pensado para comemorar os vinte anos de história do FICA, firma bastante esse discurso, como pode ser verificado a seguir:

o Fica 2018 fala de memória e celebra uma trajetória de duas décadas de sucesso. Não há quem duvide que o Festival Internacional de Cinema Ambiental projeta Goiás para o mundo inteiro. Todos os anos, cineastas dos mais variados países são atraídos por este que, ao longo de 20 edições, se tornou o principal festival ambiental da América Latina. (Catálogo do FICA, 2018, n.p).

O ano de 2018 também foi eleitoral e seu pleito interrompeu o ciclo de cinco mandatos de Marconi Perillo e aliados⁴⁰, levando ao poder executivo estadual, um notório adversário político de seu governo, Ronaldo Caiado. No contexto de mudanças administrativas e políticas que se sucedem e face à crise financeira do estado, o FICA, em dependência absoluta de investimentos do governo, é suspenso, fazendo-se, com isso, uma fenda na trajetória ininterrupta de 20 edições.

A não realização do evento expõe a fragilidade econômica do festival, ao tempo que desperta uma mobilização político-cultural na Cidade de Goiás. Em protesto à negativa do estado de realizar o festival de 2019, organiza-se, na cidade sede do FICA, o Festival de Goyaz,

³⁹ Sigla para Organização Católica Internacional de Cinema. O prêmio OCIC compôs o rol das três primeiras edições do FICA.

⁴⁰ Para concorrer ao Senado Federal nos pleitos de 2006 e 2018, por duas vezes, Marconi Perillo se desincompatibiliza do cargo de governador, deixando o último ano de gestão do Estado a cargo dos vice-governadores e aliados políticos: Alcides Rodrigues Filho, em 2006, o qual se elege governador para o mandato 2007 – 2011 e em 2018 a José Eliton de Figuerêdo. Marconi Perillo foi 4 (quatro) vezes eleito governador do Estado de Goiás: 1999 – 2002, sendo reeleito para o exercício subsequente 2003 – 2006, retornando ao governo para o mandato 2011 – 2014 e novamente reeleito para a gestão 2014- 2018.

dito como um evento alternativo do FICA, porém, realizado independentemente do investimento do governo estadual.

Amenizada a mencionada crise financeira do estado, em meados de 2020, o governo sinaliza alguns preparativos para prosseguir com o FICA. Apesar disso, sem quaisquer possibilidades de promover aglomerações, tendo em vigor as diversas medidas de distanciamento social de controle da pandemia e num contexto crescente dos índices de contaminação da covid-19, a única possibilidade encontrada para se continuar o FICA foi adaptá-lo ao meio digital.

Ainda que a versão digital não tenha trazido a certeza de que o projeto permaneceria, ao menos serviu de alento à comunidade vilaboense e aos mais interessados na continuidade do evento. Com o avanço das campanhas de vacinação no combate ao coronavírus, iniciadas em janeiro de 2021, esperava-se o relaxamento parcial das restrições de distanciamento social e, por consequência, a volta das atividades presenciais do FICA, contudo, esse retorno foi bastante tardio.

O FICA que se seguiu, apenas se realizou em formato híbrido em meados de dezembro de 2021, após três adiamentos de agenda e com restrições de acesso à Cidade de Goiás. Para ordenar e controlar aglomerações, haviam sido impostas condições, como apresentação do cartão de vacinação e comprovação de reserva de hospedagem local.

As três edições mais recentes do FICA, realizadas a partir de 2020, tiveram, em comum, uma democratização do acesso aos filmes, para os quais o público, em geral, pôde assistir a todas as mostras de filmes. Algumas atividades, como palestras e debates, foram transmitidas *on-line* pelos canais de *internet* disponibilizados pela Secult – GO, possibilitaram interação durante o período de realização dos festivais.

A análise dos catálogos das programações das edições 2020, 2021 e 2022 atestaram o aumento do número de atividades formativas do festival, reafirmando a ideia de retomada do evento, bem como a manutenção do perfil e equilíbrio entre os temas da EA e do audiovisual.

Tabela 2 – Programação Paralela

Ano/Edição	Ações com foco na temática de EA	Atividades com foco na formação audiovisual
2020 – 21º FICA Digital	9	6
2021 – 22º FICA Híbrido	21	28
2022 – 23º FICA da Retomada	32	33

Fonte: Catálogos da programação (organização da autora).

Mas, no que concerne aos aspectos estéticos das peças publicitárias, registramos a transformação do perfil artístico para o de *design* gráfico. Marcamos essa diferença do antes e do depois de 2018, nas Figuras 5 e 6. Os cartazes e as peças de publicidade das vinte primeiras edições do festival traziam uma estampa conceitual, por meio das quais se convencionou a homenagem à artistas goianos e à goianidade. Essa estética não foi observada nas campanhas publicitárias do FICA a partir de 2020, em lugar da imagem de personagens, esculturas, quadros de arte, painéis e paisagens de Goiás, verificamos uma identidade vetorizada de folhagens tropicais, em paleta de tons verdes e de autoria não declarada.

Figura 5 – Mosaico das artes oficiais que estamparam a publicidade do FICA, de 1999-2018



Fonte: Página eletrônica do FICA (2022). Montagem da autora.

Figura 6 – Artes oficiais que estamparam a publicidade do FICA, 2020, 2021 e 2022



Fonte: Página eletrônica do FICA (2022). Montagem da autora.

Soma-se às preocupações para com a manutenção do FICA, as trocas de titulares da pasta da cultura durante a gestão do governador Caiado. Até o presente registro, passaram pela Secult Goiás os secretários: Edival Lourenço, Adriano Baldy, César Augusto Sotkeviciene e Marcelo Eugênio Carneiro. Por mais difícil que seja apurar em que medida essas transições influíram na agenda da cultura, ainda assim, deve-se considerar que tais intercorrências seguramente impactam sobre o planejamento de atividades da secretaria.

No que se refere às contestações relativas aos custos de realização do festival, as informações do site oficial apontam uma significativa redução nos orçamentos dos eventos FICA Digital e FICA 2021, híbrido. Nesses dois anos, o investimento público foi declarado abaixo de 2 milhões de reais. Porém, com a retomada das atividades presenciais e a vigência de um ano eleitoral, esse ajuste orçamentário não prevaleceu na edição subsequente. De acordo com informes do governo veiculados via internet, o FICA 2022 custou ao Estado de Goiás em torno de 5 milhões de reais. Esse foi o maior investimento financeiro destinado ao festival, valor que comparativamente ultrapassou os eventos de 2012 a 2018, conforme o relatório da Secult Goiás (2019).

Mas, *a priori*, a presença internacional expressa nos quantitativos de países participantes não parece corresponder ao incremento financeiro de 2022, como trazemos na tabela 3. Presumimos com isso, que a retomada das atividades presenciais e a agenda ampliada do FICA 2022, tenha absorvido a diferença orçamentária (de aproximadamente 3 milhões de reais) das edições 2020 e 2021, possibilidade que pode ter privilegiado a agenda de atividade educacionais ou formativas, que neste último ano foram em maior número (vide tabela 2) e predominante presenciais.

Tabela 3 – Quantitativos de países participantes e obras 2019 - 2022

Ano/Edição	Quantitativo de países participantes	Quantitativo de obras inscritas
2019	-	-
2020/XXI FICA	17	331
2021/XXII FICA	22	545
2022/XXIII FICA	21	474

Fonte: Dados obtidos a partir de consultas à página eletrônica oficial da Secult-GO.

Nesses 23 anos de história, o FICA realizou 23 festivais e um hiato, o qual se quis cerzir com um evento similar, o Festival de Goyaz. O ano de 2019 está para o FICA como fronteira, cuja transposição exigiu mudanças. Nos tópicos seguintes, caracterizaremos as circunstâncias

e a estética desta continuidade do festival.

2.1 O FICA que não veio

A alternância do poder estadual, decorrente do pleito de 2018, acarretou mudanças administrativas que impactaram sobre a destinação dos recursos públicos, redefinindo as prioridades do estado, no governo Caiado. Com a folha salarial de servidores em atraso e dificuldades de honrar as dívidas assumidas pelo estado, o governo decide pela contenção de diversos gastos, dentre eles, a realização do FICA, em 2019. Decisões essas que foram abundantemente propaladas pelas mídias locais, como ilustramos nas Figuras 7, 8 e 9.

Figura 7 – Notícia do Jornal Opção *on-line*



Fonte: Jornal Opção *on-line* (2019). Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/bastidores/filha-de-caiado-diz-que-governo-vai-pagar-dezembro-para-o-servidor-em-seis-vezes-a-partir-de-marco-166388/>. Acesso em: 21/06/2022.

Além de parcelamento da folha de dezembro de 2018, e de parte do décimo terceiro salário do mesmo ano, as tensões administrativas comprometeram o pagamento de fornecedores e de outros serviços do estado de Goiás. Problemas que se estenderam ao longo de todo o ano de 2019, até meados do ano de 2020, conforme preconiza o decreto n.º 9.561, exarado aos 21 de novembro de 2019⁴¹, no qual o governo adia e organiza, cronologicamente, o pagamento dos fornecedores de bens, serviços, locações, obras e serviços de engenharia.

A noticiada crise financeira do estado era assim razão para as políticas de economicidade e para o enxugamento dos gastos tidos como não essenciais. A alegada falta de recursos financeiros para a realização do FICA, seu alto custo e o volume de dívidas herdado da gestão anterior, inclusive, diversas pendências relativas ao pagamento de premiações da edição do FICA 2018, arrazoavam, no discurso do então Secretário Estadual de Cultura, Adriano Baldy, a não realização do evento em 2019.

[...] Era gasto, assim, muito dinheiro [...] respeito a forma de administração de cada um, mas a gente preocupou em trazer o FICA para a questão do cinema e do meio ambiente. Os *megashows* que, às vezes, saem um pouquinho do foco do FICA e acaba, hoje, com a situação financeira não só do estado, mas do país, inviabilizando a realização. Pra isso a gente trouxe para um orçamento real (Entrevista com Baldy, 05/18/2021. Minutagem do arquivo 01:47:00 – 02:16:20).

Mas antes de se formalizar a notícia de que não haveria o FICA em 2019, a logomarca do festival, “FICA 2019”, que elegeu o tema: “O meio ambiente visto como arte”, postada em novembro de 2018, ainda pela gestão estadual anterior, estampou, por meses, a *frontpage* da Secult Goiás.

Figura 10 – *Print* de tela da arte para o FICA 2019



Fonte: Arquivo da autoria, página eletrônica do FICA (2019). Acesso em: 30/08/2019.

⁴¹ O Decreto n.º 9.561/2019 pode ser consultado no endereço <https://legisla.casacivil.go.gov.br/api/v2/pesquisa/legislacoes/72475/pdf>.

A suspensão do festival, em 2019, não foi anunciada de pronto, apesar das muitas notícias que diziam da falta de recursos financeiros e das dívidas do governo estadual. Não foi encontrada nenhuma nota oficial do governo que fizesse alusão a uma possível extinção definitiva do FICA e, mesmo não sendo realizado o evento durante todo ano de 2019, foram mantidas as atividades do Fica Itinerante, o qual fez parte da programação da temporada do Araguaia, levando mostras de cinema para a cidade de Aruanã e para o distrito de Bandeirante (Nova Crixás), ao longo do mês de julho de 2019.

A ausência do FICA, em 2019, gerou preocupações e dúvidas acerca da continuidade do festival, levando a prefeitura da Cidade de Goiás, com ajuda de colaboradores e da Associação para Recuperação e Conservação de Ambientes (ARCA), a promover um evento alternativo, já que o estado havia se negado a realizar o evento. Assim, foi organizado o Festival Goyaz – Festival de Cinema e Ambiente da Cidade de Goiás, entre os dias 5 e 8 de setembro de 2019.

A programação do Festival Goyaz compreendia a reexibição de uma seleção de filmes premiados pelo FICA, em edições anteriores. A ação de recuperação da Nascente do Córrego Chapéu de Padre, com o plantio de mudas nativas, limpeza das margens e cercamento de nascentes, dentre outros eventos, como: exposição do Artista Elder Rocha Lima; oficinas de artesanatos; rodas de capoeira e de conversa sobre meio ambiente e cinema; apresentações de danças circulares; *shows* de bandas regionais, da Orquestra de Olinda e do bloco de tambores Coró de Pau; o lançamento do livro *O Livro da Terra*, de Altair Sales Barbosa, no espaço Quintal de Cora; etc.

O Festival de Goyaz não atraiu grande volume de público, a praça do Coreto e o pátio do Mercado Municipal, principais pontos de concentração dos visitantes na cidade, nada lembrou a agitação dos badalados dias de FICA. Um palco foi armado no mercado, à espera dos músicos cujos *shows* estavam marcados para as 23 horas dos dias 5, 6 e 7 de setembro, mas sem atrações com a notoriedade do FICA.

Integrado ao Festival de Goyaz, a Associação de Restaurantes, Pousadas, Hotéis e Similares da Cidade de Goiás (Arphos) e o Mercado de Culturas da UFG realizaram o XIV Festival Gastronômico da Cidade de Goiás. Alguns músicos locais e a comunidade universitária da cidade também foram mobilizados, participando, durante a passagem do bloco Coró de Pau, na sexta-feira. Na batida dos instrumentos, o cortejo do bloco, que se reuniu em frente ao Teatro São Joaquim, seguiu até a Vila Gastronômica, empunhando alguns cartazes (Figura 11) com frases de protestos políticos do tipo: “Proibido Proibir Livros” e “Fora Bolsonaro”.

Os participantes dessa movimentação de rua, que eram predominantemente jovens, não fizeram alusão específica à ausência do FICA, o que se pôde observar, naquela ação, foi que os cartazes e gritos de ordem diziam respeito a questões mais gerais, aquele era, perceptivelmente, um protesto contra o novo governo em âmbito nacional, que abertamente se dizia contrário às ideologias de esquerda. Vale lembrar que a Cidade de Goiás abriga cursos de três importantes instituições públicas de ensino superior: o Instituto Federal Goiano (IFG), a Universidade Federal de Goiás (UFG) e a Universidade Estadual de Goiás (UEG), essa configuração acadêmica da cidade faz dela um polo universitário relativamente forte e propensa à participação estudantil no circuito urbano.

Figura 11 – Manifestações do Festival Goyaz, em 6/7/2019



Fonte: Foto da autora (2019).

Um momento singular na programação do Festival de Goyaz foi a Roda de Conversa, (Figura 12) realizada na manhã do sábado, dia 7 de setembro de 2019, a qual reuniu organizadores e colaboradores dos FICAs, dentre estes, Patrícia Mousinho, bióloga e produtora cultural; Georgia Cynara, professora do curso de Cinema e Audiovisual da UEG; Marcelo Sáfyadi, empresário e ex-presidente da Agência Goiana de Turismo (Agetur); e Priscila Vilarinho, pesquisadora do SEBRAE. Além de diversos cineastas, como Mara Moreira, Pedro Novaes, Angêlo Lima, Carlos Sautchuk – filho e representante de Jaime Sautchuk, homenageado pelo evento –, e algumas lideranças municipais, como Rodrigo Santana e a então prefeita da cidade, Selma Bastos.

A roda de conversa, “O FICA: legado, desafios e perspectivas”, discutiu sobre a necessidade de se assegurar a continuidade do FICA, não importando que nome este tivesse

futuramente. As discussões propuseram a transformação do evento, promovido até então pelo governo, em um movimento da sociedade e independente do patrocínio do governo. Para Rodrigo Santana⁴², com quem conversamos em 26 de agosto de 2021, o Festival de Goyaz foi uma mobilização protagonizada pela sociedade vilaboense e por diversos colaboradores da iniciativa privada, em prol da defesa do FICA e da recuperação da imagem do festival, prejudicada pelas muitas pendências financeiras deixadas após a edição de 2018.

Os discursos ainda fizeram um balanço dos avanços econômicos da cidade, a partir de pesquisas apresentadas por Priscila Vilarinho, e da significância do legado cultural e educacional construídos ao longo dos vinte anos de história do FICA. Georgia Cynara, mediadora da roda, destacou, durante a abertura do trabalho, a singularidade do momento, segundo ela, o Festival Goyaz era um dos acontecimentos mais importantes da história do FICA, porque aquele era um momento em que a cidade reconheceu que o festival pertencia a comunidade vilaboense. As discussões do grupo pautaram-se na necessária construção da autonomia financeira do festival, bem como cogitaram a independência do evento em relação ao governo estadual, questão que para os debatedores da roda, se provaram possíveis de realização, mediante a concretização daquele evento alternativo.

Figura 12 – Roda de Conversa “O FICA: legado, desafios e perspectivas”



Fonte: Foto da autora, 2019.

“O FICA é da Cidade, não é do governo”, enunciavam muitos dos participantes da roda.

⁴² Coordenador do Festival de Goyaz e por diversas vezes foi coordenador local do FICA na Cidade de Goiás.

Esse mesmo tom de reivindicação de autoria e de protagonismo político foi impresso no texto de apresentação do Festival Goyaz, do fôlder de divulgação do evento, conforme trecho transcrito a seguir:

O Festival de Cinema e Ambiente da Cidade de Goiás nasce em 17 de julho de 2019, diante da necessidade de assegurar a continuidade e preservar os legados do FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental -, que acontece na Cidade de Goiás desde 1999, mas se encontra com sua continuidade ameaçada.

A realização do Festival Goyaz é um marco histórico para os movimentos culturais e ambientais em Goiás e no Brasil, pois propõe transformar um evento promovido até então pelo governo em um movimento da sociedade em prol do cinema, da cultura e do meio ambiente.

...

A edição de lançamento de 2019 é o resultado de um movimento emocionante de produção coletiva e solidária, que nasceu na antiga Vila Boa de Goiás e sensibilizou defensores do meio ambiente e produtores de cinema e cultura de diversos cantos do mundo empenhados na construção de um planeta plural, inclusivo e sustentável. (FESTIVAL DE GOYAZ - PROGRAMAÇÃO 05 A 08 DE SETEMBRO DE 2019, 2019. [S.l.: s.n.]

O Festival de Goyaz visto a partir dessas narrativas, foi um encontro fruto do esforço de organizadores, colaboradores e produtores do FICA declaradamente preocupados com o cancelamento da edição de 2019. Com poucos recursos financeiros, o grupo conseguiu organizar na Cidade de Goiás um evento reflexivo cumprindo um necessário debate sobre a preservação do legado histórico, social e econômico construído ao longo dos 20 (vinte) anos de festival. Esse foi um momento de extrema incerteza acerca do futuro do evento, mas certamente colaborou à continuidade do FICA ao forjar certa pressão social e midiática sobre governo estadual, mesmo sem grande movimentação de pessoas.

2.2 O FICA Digital

Após o hiato de 2019, mediante as restrições decorrentes da pandemia da covid-19, o governo estadual define pela retomada do FICA, no entanto, nenhuma atividade presencial foi possível. O edital do FICA Digital, como ficou conhecida a edição de 2020, apresentou inovações nos prêmios. Com o orçamento menor, os valores e a distribuição da premiação passaram por mudanças. Contemplou-se, com a quantia de R\$ 2.000,00 (dois mil reais), todos os títulos selecionados, já os valores atribuídos aos prêmios principais foram, significativamente, reduzidos em relação ao estabelecido no regulamento da 20ª edição, realizada em 2018. Ao todo, o FICA Digital distribuiu R\$ 132,5 mil (cento e trinta e dois mil e quinhentos reais) em prêmios, com valores que variaram entre R\$ 2 mil e R\$ 7 mil (dois e sete mil reais respectivamente).

A campanha de divulgação foi veiculada na página eletrônica e nas redes sociais oficiais da Secult Goiás e teve como garoto propaganda o DJ Alok, neto do cineasta José Petrillo. O Concurso Goiás do Futuro, sobre inovação e sustentabilidade ambiental, exclusivo aos moradores da Cidade de Goiás, também compôs a programação do festival. Em ordem crescente de classificação, os três melhores projetos, escolhidos por júri de profissionais especializados em projetos de gestão e de sustentabilidade ambiental, foram premiados com R\$ 5 mil, R\$ 3 mil e R\$ 2 mil (cinco, três e dois mil reais respectivamente). A premiação do Concurso Goiás do Futuro, de acordo com nota da Secult Goiás, tinha por objetivo “gerar renda para o município, sede oficial do FICA, além de manter vínculo com a comunidade vilaboense, mesmo que de forma virtual” (Página da Secult Goiás – Governo divulga selecionados para o Prêmio Goiás do Futuro, que integra o Fica 2020. Disponível em: www.fica.go.gov.br/governo-divulga-selecionados-para-o-premio-goias-do-futuro-que-integra-o-fica-2020/, 2020).

O 21º FICA realizou-se de modo intempestivo, após ser adiado por duas vezes, foi realizado somente na segunda quinzena do mês de novembro de 2020, do dia 16 até o dia 21. Essa primeira edição digital contou com uma programação modesta em relação aos eventos anteriores, com palestras, debates, oficinas, mesas redondas e um laboratório audiovisual transmitidos pela plataforma Zoom; e, para os participantes inscritos e filmes, exibidos via plataforma Vimeo.

Em nota oficial veiculada na página do festival, a Secult Goiás anunciou ter contabilizado mais de 11 mil acessos à página oficial do FICA, durante a realização do primeiro evento digital, uma marca inédita de expectadores. Mais informes desse mesmo relatório destacam que foram 4.569 acessos às mostras competitivas, 3.190 participações em ações formativas e 2.778 acessos ao canal da Secult Goiás no YouTube. A repercussão internacional da transmissão digital, fora do Brasil, também foi apurada e divulgada nessa publicação. Para as quais, foram detectadas

40 visualizações da Espanha, seguida por 33 de Portugal, 32 dos Estados Unidos, 24 da França e 15 da Alemanha. Outros 18 países prestigiaram o FICA: Argentina, Uruguai, México, Suécia, Peru, Honduras, Israel, Austrália, Dinamarca, Itália, Colômbia, Nova Zelândia, Canadá, Suíça, Reino Unido, Senegal, Bélgica e Costa Rica. (Página oficial do FICA, 2020).

Após a realização do FICA Digital, em outubro de 2020, conversamos, via Zoom Video Conference, com o então secretário de cultura, Adriano Baldy, que, na oportunidade, nos disse das dificuldades financeiras em capitar os recursos para a pasta da cultura, bem como da proposta de redução orçamentária do festival. Para além disso, conforme informação do secretário, ele estava apresentando ao governador Ronaldo Caiado “um orçamento real” para

os próximos eventos.

A versão digital, implementada em 2020, custou aos cofres públicos do estado bem menos que a metade do investimento feito em edições passadas. De acordo com o relatório emitido pelo escritório do FICA, desde o ano de 2011, valores anuais em torno de 4 milhões de reais eram destinados à realização do festival. Os custos já eram alvo de críticas antigas e, oportunamente, na gestão do então Secretário Estadual de Cultura, Adriano Baldy, passaram por considerável redução.

Acerca do concurso das obras filmicas, a edição selecionou 24 longas para a Mostra Washington Novaes e 13 curtas-metragens para a Mostra da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas (ABD), que homenageou Fifi Cunha⁴³. Os ganhadores foram:

Tabela 4 – FICA 2020: mostra principal - Washington Novaes

Prêmio	Obra	Direção
Cora Coralina, para o melhor filme selecionado	<i>A tradicional Família Brasileira Katu</i>	Rodrigo Sena
Carmo Bernardes, para o melhor longa metragem	<i>Parque Oeste</i>	Fabiana Assis
Acari Passos, para o melhor curta metragem	<i>Mãtãñãg, a encantada</i>	Shawara Maxakali e Charles Bicalho
João Bênnio, para o melhor filme goiano	<i>Resplendor</i>	Claudia Nunes e Érico Rassi
Luis Gonzaga, para o melhor filme escolhido pela imprensa	<i>Rio das Almas e negras memórias</i>	Taize Inácia e Thaynara Rezende
Jesco Von Puttkamer, para o melhor filme escolhido pelo júri jovem	<i>Parque Oeste</i>	Fabiana Assis
Menções honrosas para os filmes	<i>Be'Jam be et cela n'aura pas de fin</i> <i>Bom dia Santa Maria</i>	Cyprien Ponson e Caroline Parietti Rafael C. Parrode

Fonte: site oficial do FICA.

⁴³ Fifi Cunha foi assistente de coordenação de produção da primeira e da terceira edições do Fica, na Cidade de Goiás, em 1999 e 2001, respectivamente; cofundadora da Goiânia Mostra Curtas; produtora executiva do projeto para o CD Família Kriya - Som, Alimento, Movimento, em setembro de 2000; e assistente de produção do longa-metragem *Uma Vida em Segredo*, da diretora Suzana Amaral, rodado em Pirenópolis.

Fifi também ocupou o cargo de 1ª Secretária da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD-GO), no biênio 2002/ 2004, foi produtora executiva do projeto da Fazenda Freudiana de Goiânia, Psicanálise e Comunicação e do documentário *O Caso Mateucci*. A produtora morreu em 2004. Disponível em: <https://www.aredacao.com.br/cultura/141968/mostra-abd-cine-goias-homenageia-fifi-cunha-no-fica-2020>. Acesso em 30/08/2022.

Tabela 5 – FICA 2020: Mostra ABD

Prêmio	Obra	Direção/Técnica
Melhor diretor	<i>O tamanho da pedra</i>	Hélio Fróes
Melhor direção de fotografia	<i>O tamanho da pedra</i>	Julio Cesar Mahr
Melhor roteiro	<i>A mata que respiro</i>	Roteirista: Diogo Souza
Melhor trilha sonora original	<i>A mata que respiro</i>	César David Rodriguez Pulido e Humberto Assis Cirqueira
Melhor som	<i>Julho</i>	Som: Thiago Camargo
Melhor atuação	<i>Tronco Partido</i>	Ator: Bernardo Luiz
Melhor direção de arte	<i>O sinistro caso dos gêmeos</i>	Diretora de arte Débora Alves
Melhor filme de ficção	<i>O tamanho da pedra</i>	Hélio Fróes
Melhor filme documentário	<i>Ainda ontem</i>	Rafael Almeida
Melhor filme experimental	<i>A mata que respiro</i>	César David Rodriguez Pulido e Eliete Miranda

Fonte: *site* oficial do FICA.

A cerimônia de abertura e de encerramento com o anúncio das premiações foi gravada em estúdio e transmitida pelo canal da Secult Goiás, no YouTube, ambas gravações tiveram como cerimonialista a atriz e diretora teatral, Polliana Bento. A participação do governador Ronaldo Caiado foi registrada numa breve fala em agradecimento aos participantes *on-line* e aos colaboradores e servidores envolvidos no festival. Em seu discurso, o governador também reconheceu a importância do evento para o estado de Goiás e assinalou a manutenção das próximas edições.

2.3 A retomada do FICA

A edição do FICA 2021, também intempestiva, foi realizada entre os dias 14 e 19 de dezembro, e mesclou atividades *on-line* e presencial. Sua programação foi composta de forma híbrida, ainda que tenha mantido parte significativa de sua agenda, como palestras e exibição dos filmes em meio *on-line*. Um expressivo número de pessoas foi atraído ao Mercado Municipal da Cidade de Goiás para assistir ao *show* do cantor Renato Teixeira, que marcou o encerramento das atividades da edição.

A 22ª edição do FICA também inovou seu formato, estabelecendo parceria inédita com

a seção Goiás do Serviço Social do Comércio (SESC-GO), convênio que também se estendeu à edição seguinte do festival. As exhibições de filmes realizaram-se em formato *on-line*, sendo disponibilizados no *site* do Fica e também no canal da Secult Goiás na plataforma YouTube. Presencialmente, sob os protocolos de segurança estabelecidos pelas autoridades sanitárias locais, aconteceram os *shows* e outras atividades paralelas, como oficinas, palestras, exposições de arte, artesanatos e produtos da culinária da Cidade de Goiás.

As mostras filmicas puderam ser apreciadas por meio dos canais oficiais e, presencialmente, no Cine Teatro São Joaquim. As atividades paralelas, tais quais laboratórios, mesas de debates, minicursos, oficinas e palestras foram exibidas via plataforma Teams, transmitidas pela UEG TV ou, ainda, pelo *site* oficial da SEDUC. A maioria das atividades presenciais realizadas, como *shows* de menor público, foram locadas no Cine Teatro São Joaquim ou no Auditório da UEG, salvo o Mosteiro da Assunção, onde se ministraram três oficinas de artesanato com argila.

As 545 obras inscritas foram reorganizadas e, na edição 2021, divididas em quatro categorias: mostra Washington Novaes (242 inscrições); mostra de Cinema Goiano José Petrillo (168 inscrições); mostra Becos da Minha Terra, composta por obras produzidas por cineastas da Cidade de Goiás (57 inscrições); e, por fim, uma mostra de videoclipes (78 inscrições). Desse total, 54 peças audiovisuais foram selecionadas para concorrerem às premiações que variaram de R\$ 10 mil a R\$ 30 mil (dez e trinta mil reais). Os gastos totais declarados pelo estado foram de R\$ 1,9 milhão (um milhão e novecentos mil reais), incluída uma contribuição de R\$ 300 mil reais do Serviço Social do Comércio (Sesc-GO), parceiro no evento.

A cerimônia de premiação do FICA 2021 realizou-se, presencialmente, no Cine Teatro São Joaquim e foi um evento aberto, porém, com controle da lotação do espaço, tendo em vista que as medidas de contenção de disseminação da covid-19 continuavam sendo administradas. A 22ª edição do FICA elegeu, de acordo com cada categoria, os seguintes filmes e diretores:

Tabela 6 – FICA 2021: mostra principal - Washington Novaes

Prêmio	Obra	Direção
Cora Coralina, pelo melhor filme	<i>Ophir</i>	Alexandre Berman, Olivier Pollet
João Bennio, pelo melhor filme goiano	<i>Japão</i>	Henrique Aguiar Borela
Acari Passos, pelo melhor curta ou média-metragem	<i>Volta grande</i>	Diretor: Fabio Nascimento
Luiz Gonzaga Soares, pelo melhor	<i>Primavera Púrpura</i>	Silvana Beline

filme eleito segundo o júri popular		
José Petrillo, pelo melhor filme do júri imprensa	<i>Currais</i>	David Aguiar e Sabina Colares
Jesco Von Putkamer, pelo melhor filme júri jovem	<i>Mata</i>	Ingrid Fadnes
Menções honrosas aos títulos	<i>Soldados da borracha</i> <i>A Sad Se Spušta Veče</i>	Wolney Oliveira Maja Novaković.

Fonte: *site* oficial do FICA.

Tabela 7 – FICA 2021: vencedores da mostra de videoclipes

Prêmio	Clipe	Direção
Melhor videoclipe goiano	Nós Fiéis	Ana Aquino e Meg Gaertner
Melhor videoclipe nacional	Coisa e tal	Eric Andrada e Gerson Marques

Fonte: *site* oficial do FICA.

Tabela 8 – FICA 2021: vencedores da mostra de filmes goianos

Prêmio	Filme	Direção/Técnica/Atuação
Melhor direção de arte	Sirumi	Carol Brevigli Bri
Melhor trilha musical	Lily's hair	Raphael Gustavo
Melhor som	Sirumi	Tiago Camargo e Guilherme Nogueira
Melhor atuação	Hawalari	Hawalari Coxini
Melhor montagem	Choveu há pouco na montanha deserta	Rei Souza
Melhor roteiro	Lily's hair	Raphael Gustavo
Melhor direção de fotografia	Hawalari	Cássio Domingos
Menção honrosa	Relatos Tecnopobres	João Batista Silva

Fonte: *site* oficial do FICA.

Tabela 9 – FICA 2021: vencedores da mostra Becos da minha terra

Prêmio	Filme	Direção/Técnica/Atuação
Melhor roteiro e melhor filme	Verde Cor de Rosa	Vincent Glen Gielen
Melhor direção	A rua do chupa osso	João Dorneles

Fonte: *site* oficial do FICA.

Tabela 10 – FICA 2021: outras premiações

Prêmio	Filme	Direção
Melhor filme de animação	A menina atrás do espelho	Iuri Moreno
Melhor filme experimental	Búfala	Tothi dos Santos
Melhor filme de ficção	Hawalari	Cássio Domingos
Menções honrosas	Be’Jam be et cela n’aura pas de fin	Cyprien Ponson, Caroline Parietti
	Bom dia Santa Maria	Rafael C. Parrode

Fonte: site oficial do FICA.

A edição de 2022 acolheu 474 inscrições de mais de 20 países, incluindo 25 estados brasileiros e o Distrito Federal. De acordo com nota divulgada pela Secult Goiás, foram investidos nesse ano em torno de 5 milhões de reais, atribuindo-se um valor total de 186 mil reais aos títulos e profissionais premiados. Foram organizadas quatro categorias audiovisuais competitivas: Mostra Competitiva Internacional Washington Novaes de filmes, com temática ambiental; Mostra do Cinema Goiano de temática livre; Mostra Becos da Minha Terra de Curtas-Metragens Vilaboenses, de temática livre; Mostra de Videoclipes, também de temática livre, todas disponíveis ao público em geral pelo canal da Sucult na plataforma do YouTube. O público *on-line* também pode participar de palestras e de debates, além de contribuir na premiação da obra de Melhor Júri Popular.

A temática eleita para o 23º FICA contextualizou preocupações do momento: “Meio ambiente e saúde: onde estamos e para onde vamos”, em alusão à essa, na programação oficial encontramos atividades, como: minicursos, debates, mostras de fotografias, rodas de conversa e oficinas. Nesse arranjo temático, o elemento “saúde” caracteriza a singularidade do contexto da pandemia da covid-19 e contempla, pelo menos, 9 (nove) atividades educativas da programação. Vale dizer que essa edição também ocorreu com a obrigatoriedade do uso de máscaras em locais fechados e com uma programação híbrida, permitindo àqueles que não puderam participar *in loco* do festival, assistirem aos filmes pela *internet*. O catálogo da programação FICA 2022 apresentou 32 (trinta e duas) ações de EA e outras 33 (trinta e três) voltadas para: a educação audiovisual, o turismo, a saúde, a astronomia e a assistência social, excluídas desse levantamento as atividades do tipo contemplativas ou de entretenimento, como, shows, teatros, saraus, lançamento de livros, apresentações de dança, feiras de artesanato, artes

visuais e exposições.

O grande prêmio Cora Coralina, na edição 2022, foi para o filme Barragem de Eduardo Ades. A obra documentou as contendas dos moradores de Bento Rodrigues - MG, atingidos pelo rompimento da barragem de rejeitos de mineração da Samarco, em 2015. O processo de montagem selecionou reportagens diversas, trechos de gravações de reuniões dos populares envolvidos com representantes da mineradora, do Ministério Público. O prêmio de melhor filme goiano, que homenageia o artista e cineasta João Bennio, foi para o documentário experimental “O Dente do Dragão”, de Rafael Castanheira Parrode. A obra “O Dente do Dragão” foi objeto de análise no capítulo 3, deste trabalho.

2.4 O festival itinerante

Após a realização da sexta edição do FICA, a Unesco certificou o evento como o quarto maior festival de cinema ambiental do mundo e o maior do Brasil, nessa mesma categoria. O reconhecimento da Unesco levou as autoridades estaduais à criação da Gerência Executiva do FICA vinculando-a à Secretária de Cultura do Estado.

A criação da Gerência Executiva do FICA, em 2004, permitiu que os processos de organização e de registro do evento fossem, de alguma forma, rotinizados, posto que, até 2004, a designação do *staff* organizador do festival era apenas sazonal, formada apenas para o período de articulação e de realização do festival. Eudaldo Guimarães⁴⁴, servidor da Secult Goiás e primeiro gerente nomeado para os cuidados do FICA, conta que o escritório instituído em Goiânia garantiu a estrutura necessária para que se trabalhasse durante todo o ano, o que muito contribuiu para a consolidação e para a ampliação das atividades do festival.

Os trabalhos puderam ser roteirizados e uma agenda de atividades foi firmada a partir da estrutura disponibilizada. As atividades necessárias à captação de filmes foram fixadas no mês de janeiro desdobrando-se a partir desses uma rotina que se segue até a realização das festividades da Cidade de Goiás, em junho (Eudaldo Guimarães, 2020).

Essa estrutura permitiu a inclusão de um subprojeto do FICA, o FICA Itinerante. A proposta consistia na replicação de uma seleção de obras filmicas exibidas em tempo e em localidade distintos da programação do FICA, tendo sido organizado, ao menos inicialmente, com o objetivo de propagar, fora da Cidade de Goiás, o evento de cinema que acontece na antiga capital goiana.

⁴⁴ Depoimento colhido em entrevista realizada em 10 de setembro de 2020.

O primeiro evento foi realizado em 2007, no Aterro do Flamengo, cidade do Rio de Janeiro, com patrocínio da Unesco, e contou com o apoio de personalidades, como o jornalista André Trigueiro. Da Cidade de Goiás para os grandes centros urbanos: São Paulo, Belo Horizonte, Brasília e até Seia em Portugal, o FICA Itinerante apresentou as peças filmicas, de conteúdo ambiental, regionais, nacionais e internacionais, fazendo saber que em Goiás se abria um nicho referencial para esse cinema temático, numa estratégia de *marketing* que dinamizava a produção do cinema goiano e, principalmente, a cidade sede do evento.

A *internet* não traz muitos registros acerca do projeto Cine Goiás Itinerante, atual designação do projeto FICA Itinerante, as informações aqui levantadas são resultantes de entrevistas, de várias conversas com a equipe da Secult Goiás e de observação *in loco*. Neste trabalho cumpre-me agradecer e registrar a contribuição da equipe do escritório do FICA, e, em especial, dos servidores Eudaldo Guimarães e André Luiz Almeida, sempre solícitos e afáveis em todos os momentos de conversa.

Numa das incursões realizadas para a coleta de informações que subsidiassem a construção deste texto, pedimos a André Almeida, atual coordenador do Cine Goiás Itinerante, que descrevesse o projeto, ao que retornou:

O Cine Goiás Itinerante é um projeto cultural da gestão de fomento à cultura e criatividade que nasceu como uma extensão dos FICA Festival que acontece na cidade de Goiás. O Cine Goiás leva cultura, entretenimento e cinema para os municípios goianos e ocorre por solicitação das prefeituras, uma média de 28 à 37 mil pessoas são atendidas anualmente pelo projeto.

Os municípios contemplados recebem não somente filmes com a temática ambiental em suas escolas, mas também cinema em geral para sua população. O projeto teve alguns acréscimos de atrações no decorrer dos anos, alguns municípios recebem também oficinas e palestras relacionados ao cinema, cultura e meio ambiente. Bem como também projetos temáticos relacionados às datas comemorativas do calendário, como dia das mães, dia internacional da mulher, semana da Consciência Negra e Natal. A agenda do Cine Goiás funciona via oficinas e por ordem de chegada, quem envia a solicitação da data primeiro, fica com a data semanal. A agenda do projeto se encontra lotada até o dia 22 de dezembro de 2022 (Via WhatsApp, Almeida, 2022).

O Cine Goiás Itinerante, a princípio, buscou a promoção do FICA, nesse intuito, foram realizadas muitas mostras fora do estado de Goiás, e com mais frequência na cidade do Rio de Janeiro. De acordo com Patrícia Mousinho, esse trabalho de divulgação foi fundamental para a captação de obras e para a divulgação do projeto. Entre a sétima e a oitava edição, de acordo com o depoimento de Guimarães (2020), quando é dada a consolidação nacional e internacional do festival, a difusão das obras se volta para o interior do Estado. Contudo, não pudemos detectar em que data o FICA Itinerante altera esses roteiros de viagens.

Atualmente, o projeto assumiu uma agenda de aproximadamente 40 eventos anuais em parcerias com prefeituras goianas, quase sempre viabilizadas pelas Secretarias Municipais da

Educação e da Cultura. Em cada uma dessas oportunidades, alunos da rede pública goiana de educação, crianças, jovens, adultos e idosos assistem às produções audiovisuais de conteúdo ambiental veiculadas durante o FICA em suas diversas edições, muitas dessas dizem respeito à própria cultura dos expectadores. A seleção dos títulos conta, sempre que possível, com a orientação de professores e de outros profissionais e, também, das secretarias envolvidas que, frequentemente, privilegiam um ou outro conteúdo curricular comum ao planejamento bimestral das escolas. A maior ênfase temática volta-se aos títulos relativos aos personagens e aos elementos da cultura goiana, sempre presentes na tela itinerante.

A estrutura itinerante é basicamente uma tela e um projetor, nem sempre há cadeiras e bancos, pode ser na praça a céu aberto, numa sala de aula ou num auditório, a depender dos recursos disponibilizados por cada município. Uma equipe pequena, dois ou três servidores da Secult Goiás, encarrega-se da projeção para o público que se aglomera aos poucos ou que chega em bloco trazidos pelos ônibus escolares. Na tela, sempre algo inédito para os espectadores, um cinema conceito ambiental⁴⁵; para as crianças há sempre algo mais didático, como, “Os meninos verdes⁴⁶”, conto de Cora Coralina, adaptado por Rosa Berardo para o cinema ou “O casamento da Ararinha Azul⁴⁷”, de Marcelo Branco. A cada seção, muda-se “a fita”, e, mais ou menos dentro de uma semana, quase todo alunado da rede pública municipal e estadual, atendido pelo município visitado, viu um pouquinho do que se passou durante o maior festival de cinema ambiental da América Latina.

Visitamos, no dia 9 (nove) do mês de junho de 2022, na Cidade de Caldas Novas de Goiás, um dos eventos do Cine Goiás Itinerante, antigo FICA Itinerante. A agenda aconteceu na semana imediata à realização do FICA 2022, na Cidade de Goiás, e imediatamente após a Semana Nacional de Meio Ambiente, contando com o apoio das Secretárias de Cultura e de Educação da cidade para mobilizar diversas escolas públicas municipais.

Durante o período de uma semana foram providenciados ônibus para que os estudantes, acompanhados de seus respectivos regentes e alguns servidores da Secretária de Educação da

⁴⁵ De acordo com a Secult Goiás, os filmes em projeção foram cedidos pelos respectivos diretores para uso não comercial e exclusivo dos trabalhos de divulgação do FICA.

⁴⁶ Sinopse: Vovó Cora conta a seus netos o que ela chama de acontecido e não de uma história. De repente, seu Vicente, o jardineiro da Casa Velha da Ponte, deparou com uma situação incomum: no quintal, entre as plantas que nascem lá, boas e más, apareceram duas plantas diferentes. (10 minutos).

⁴⁷ O casamento da Ararinha Azul expõe, mais especificamente, as questões que ameaçam de extinção a arara azul como o tráfico de animais silvestres e a destruição de seu habitat, além de abordar diversos conceitos das ciências biológicas como os aspectos da fauna e flora endêmicas da caatinga baiana, de forma lúdica. O filme está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZIZ6qGi0NXk>, e traz de acordo como roteiro e sinopse uma história de amor e lealdade sobre a ararinha-azul, cujo marido é capturado por traficantes de animais em extinção, logo após o casamento. Ela contará com a ajuda de Ará (um menino mágico) e das crianças do Sacurá Futebol Clube para reencontrar o seu amado Ararinho. (38 minutos).

cidade, pudessem assistir, gratuitamente, uma sessão de filmes que durava, aproximadamente, uma hora e meia. Foram oportunizadas duas sessões pela manhã, durante toda a semana (de 6 a 10 de junho de 2022), e excepcionalmente uma sessão à tarde, na quinta-feira, dia 9, para a Escola Municipal São José. Segundo informações dos representantes do Cine Goiás Itinerante ali em incursão, um total estimado em 4.000 mil estudantes foram atendidos, contabilizando o maior público já assistido pelo projeto num único evento, conforme observações da equipe Secult Goiás.

As sessões aconteceram pela manhã no Centro de Convenções, Salão Ipê Roxo, localizado ao lado da Rodoviária de Caldas Novas, prédio público colocado à disposição da equipe (Figura 13). Cada sessão reuniu aproximadamente 300 estudantes, agrupados por série escolar. Ao chegarem nos ônibus, todos desciam e eram organizados em filas pelos professores que os acompanhavam. Acomodados nas cadeiras, os representantes da Secult Goiás informavam brevemente a origem, o conteúdo dos filmes e alguns combinados necessários para a ordem e para o cuidado dos menores.

Figura 13 – Cine Goiás Itinerante, na cidade de Caldas Novas - Goiás.



Fonte: Fotos e montagem da autora (2022).

Um membro da escola presente, coordenadora ou professora, informou à equipe de projeção a faixa etária e a série escolar dos estudantes e, com a participação dessa, se definiu a escala de arquivos (filmes) a partir da lista de títulos e respectivas sinopses oferecidas. Por sessão, era possível exibir entre 3 a 5 filmes, a equipe do Cine Goiás Itinerante contava com um acervo fílmico pré-selecionado e variado, boa parte consistia em filmes do gênero animação oriundos das mostras FICA Animado, uma modalidade competitiva do FICA voltada para o público infantil. Na lista seguiam os títulos: “O casamento da Ararinha Azul”, do diretor Marcelo Branco; “Os Meninos Verdes”, de Rosa Berardo; “ Rios Voadores”, de Gerard Moss;

“Água me poupe”, de Paula Urbanatti; e “Os seresteiros do Rio São Francisco”, de Patrícia Pacini e Maida Novaes⁴⁸. Conforme as classificações indicativas dos títulos, tempo de duração e solicitações temáticas mais específicas de coordenadores e professores presentes, a escala de filmes para projeção era organizada. Essa definição era muito rápida, não superava 15 minutos entre conversa e arranjos técnicos, logo as luzes eram apagadas e a sessão iniciava.

Durante as exibições era visível o clima de entusiasmo, a curiosidade e o encantamento expresso nos olhares e na inquietude das crianças, e perfeitamente audíveis as muitas expressões orais no salão, que ora manifestavam solidariedade e empatia para com a história da Ararinha Azul, solitária em razão do sequestro de seu par; ora indignação para com as atitudes insensíveis e criminosas como o contrabando de animais em risco de extinção. A interação das crianças menores com o filme foi notada por diversas vezes.

Os pequenos sussurravam, advertiam, aos personagens em tela, do perigo e respondiam a questionamentos do roteiro. Os estudantes maiores, entre 10 a 12 anos tinham uma forma diferente de apresentar seu interesse, estavam mais quietos e atentos durante a exibição, mas mesmo com o comportamento mais contido, era possível notá-los empolgados e concentrados na narrativa. Ao final, o silêncio era quebrado pelas palmas da plateia e por muitos comentários acerca do que foi assistido.

A secretária municipal de cultura de Caldas Novas, Elaine Bueno Garcês, em seu discurso proferido na recepção de um grupo de estudantes para uma das sessões do Cine Goiás Itinerante, lembrou da importância do momento, dando ênfase à tarefa dos professores e dos alunos que ali acompanhavam as sessões. Durante sua fala, a secretária sugeriu que as histórias assistidas poderiam subsidiar relatórios, redações e desdobrar atividades que levassem estudantes às discussões com seus professores e colegas. Noutra conversa informal com um professor de Língua Portuguesa que acompanhava a sessão, ele confirmou a intenção de propor alguma atividade com base no que foi exibido aos alunos, mas no momento informou que não havia um planejamento preciso, porque o conteúdo ou tema dos filmes não era conhecido previamente.

Soubemos pelas declarações (formais e informais) recolhidas durante esta pesquisa que o Cine Goiás Itinerante, além da projeção de filmes, pode vir acompanhado de atividades paralelas, por exemplo, palestras, debates e oficinas. Não tivemos a oportunidade de presenciar um evento que trouxesse mais do que as exibições de filmes, nas duas vezes que nos deslocamos para acompanhar as atividades elas se restringiram às mostras de filmes. Todavia, por meio de

⁴⁸ Houve ainda a projeção de outro filme, alheio ao FICA, mas de temática ambiental, cujo título não conseguimos identificar.

conversas e através de fotos da equipe de coordenação do FICA, constatamos a ocorrência de atividades concomitantes à realização do evento itinerante, como palestras sobre conteúdo ambiental e cinema, oficinas e feiras de artesanato e de alimentação.

Nos dias 3 (três) e 4 (quatro) de julho, foi a vez da cidade de Formosa receber o Cine Goiás Itinerante. As atividades de projeção concentraram-se no Teatro da Fundação Museu Couros, assim como em Caldas Novas o evento não foi aberto ao público, contemplando apenas crianças e adolescentes da rede pública de ensino em período escolar.

Nossa visita aconteceu na tarde do dia 4 e os trabalhos haviam se iniciado no dia anterior. Nessa incursão foram 2 (duas) sessões por dia, sempre no turno vespertino, conforme relatos da equipe da Secult Goiás. Na sessão acompanhada, como podemos verificar na Figura 14, o público espectador cursava no segundo ciclo do ensino fundamental e tinham idades entre 10 e 15 anos. Esses estudantes assistiram aos mesmos filmes oferecidos na Cidade de Caldas Novas, em condições ambientais semelhantes: auditório fechado, acompanhados dos respectivos professores e orientados das mesmas questões de ordem necessárias às atividades de projeção. O espaço, que contava com 150 (cento e cinquenta) cadeira fixas, ficou lotado e alguns assistiram às seções sentados no chão. A disposição dos estudantes era semelhante à que observamos na cidade de Caldas Novas, uma criança solicitou, durante a exibição, a saída para o banheiro e em dois momentos duas estudantes chamaram atenção pela conversa paralela. Apesar de, aparentemente, alguns estudantes se apresentarem mais inquietos, nenhuma intercorrência que pudesse prejudicar o andamento da atividade foi observada.

Figura 14 – Cine Goiás Itinerante, na cidade de Formosa - Goiás



Fonte: Foto de André Luiz (2022).

Atualmente, as atividades itinerantes do projeto estão voltadas para o atendimento dos municípios goianos. A agenda de 2022 do Cine Goiás Itinerante, a qual tivemos acesso por meio da Secult Goiás, registrou a escala de 44 (quarenta e quatro) eventos semanais com diferentes municípios goianos, os quais, via respectivas pastas municipais de cultura e/ou educação, mobilizam estudantes e professores às mostras. Apesar das dinâmicas de apresentação quase sempre se limitarem aos momentos de projeção, como acompanhamos nos eventos nas cidades de Caldas Novas e de Formosa, a presença de professores e coordenadores escolares traz a expectativa de se melhor examinar os filmes assistidos, levando a experiência de cinema e a discussão de EA para pauta de planejamento, como sugeriu em discurso a Secretária de Cultura de Elaine Bueno Garcês.

A versão Itinerante do FICA esteve entre as estratégias de promoção nacional do FICA e de democratização do acesso ao cinema no interior de Goiás. De acordo com Eudaldo Guimarães, seus principais objetivos foram a sensibilização à causa ambiental e a formação de público de cinema. De acordo com ele, além de promover e tornar acessível o audiovisual do FICA para diversos municípios goianos, o projeto Cine Goiás Itinerante abriu portas para a criação de outros cinco festivais de cinema em Goiás: o Fica no Araguaia, que integra a programação de Cultura na cidade de Aragarças; o Acreúna Festival Internacional de Cinema (AFIC), em Acreúna; o Festival de Inverno e todas as Artes, em Jataí; o Festival de Filmes de Faina (FFF), em Senador Canedo; e o Curta Canedo, também em Senador Canedo.

CAPÍTULO 3

ENTRE UM FILME E OUTRO: DIFUSÃO AUDIOVISUAL E EDUCAÇÃO AMBIENTAL EM ESTUDO DE CASO

“O FICA vem possibilitar um canal de renovação para o cinema... capaz de deslocar os espaços de enfrentamento da discussão dos meios acadêmicos para a cidadania”
Mario Borgneth – cineasta, assessor especial do ministro da Cultura, [S.l.: s.n. 2006?].

A história do FICA já foi matéria de vários trabalhos acadêmicos e jornalísticos. De maneira geral, esses trabalhos têm em comum o foco exclusivo ou predominante na análise de conteúdos sob perspectivas teórico-críticas, as quais, de acordo com Penafria (2009), traz como consequência uma interpretação reducionista dos filmes. Nesse sentido, a autora adverte que

o cinema não deve ser interpretado apenas no seu conteúdo (história contada, diálogos...), mas deve ter em conta os seus aspectos formais. Embora a interpretação do conteúdo possa ser útil quanto ao contexto cultural, político e social de um filme, não nos permite distinguir um filme de um livro ou de uma peça de teatro (PENAFRIA, VI Congresso SOPCOM, 2009, p. 3).

Para Marcos Napolitano, a montagem e o roteiro formam juntos o epicentro da linguagem artística cinematográfica, sendo o conhecimento de alguns desses elementos de linguagem importantíssimos ao trabalho do professor, ainda que esse não seja um profissional crítico de cinema. Para o autor,

boa parte dos valores e das mensagens transmitidas pelos filmes a que assistimos se efetiva não tanto pela história contada em si, e sim pela forma de contá-la. Existem elementos sutis e subliminares que transmitem ideologias e valores tanto quanto a trama e os diálogos explícitos (NAPOLITANO, 2019, p. 57).

Ainda, de acordo com Napolitano, todo filme, ficção ou documentário é resultado de um conjunto de seleções, de escolhas, de recortes e de perspectivas que envolvem um leque de profissionais e de interesses comerciais, ideológicos e estéticos. Considerar essa configuração é fundamental à análise do filme, devemos analisá-lo como um documento. Um filme, qualquer que seja o gênero narrativo, é sempre resultado das escolhas que o diretor e/ou produtor fazem mediante determinados contextos sociais e econômicos. Essas escolhas precisam ser compreendidas e analisadas, decodificadas e problematizadas.

Em “A análise do filme” (2010), os acadêmicos franceses Jacques Aumont e Michel Marie afirmam não existir apenas uma única teoria do cinema, assim como não existe um método geral ou universal de análise para filmes. Segundo os autores,

a análise tem efetivamente haver com a interpretação; que esta será, por assim dizer, “motor” imaginativo e inventivo da análise; e que a análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível (AUMONT e MARIE, 2009, p. 17).

Contudo, parece-nos a priori muito difícil prescindir dessa avaliação crítica dos conteúdos, tão frequente nos trabalhos sobre cinema, sobretudo, quando se trata da temática ambiental. Em parte, tais tendências, possivelmente, são resultados das matrizes ideológicas políticas dos festivais de cinema, os cineclubes, espaços que aliavam as atividades de exibição aos debates educativos. Segundo Marina da Costa Campos, em seu artigo sobre o cineclubes Antônio das Mortes, o qual é berço da formação de muitos cineastas goianos e que possivelmente influenciou os idealizadores do FICA, grande parte dos cineastas, tanto brasileiros quanto de outros países, é oriunda dessa experiência cineclubista.

O cineclubes Antônio das Mortes nasceu do movimento estudantil da Universidade Federal de Goiás mediante o contexto das repressões do regime militar dos anos 1970. O cineclubes tinha como objetivo, inicialmente, a militância estudantil, contudo, com o tempo, passou a assumir um perfil mais voltado à análise fílmica e ao debate teórico. A trajetória desse cineclubes culmina com a produção experimental de filmes e corrobora para forjar, no estado de Goiás, uma nova geração de cineastas nos anos 1980 (GUIMARÃES, 2020). Os cineclubistas passam, com isso, a assumir a tarefa de valorizar os segmentos audiovisuais de formação, reflexão, promoção e instrução de plateias (MATOS E LEAL, 2019).

O FICA também seguiu essa mesma tendência, como verifica Carneiro (2005, p.48) em sua dissertação, afirmando que “o festival foi criado com o objetivo de ter o cinema como centro e a questão ambiental seria apenas um viés a ser adotado, mas que abarcaria várias outras atividades que levassem cultura”. A criação de cursos, como o Técnico Integrado em Produção de Áudio e Vídeo e o bacharelado em Cinema e Audiovisual, ambos oferecidos na Cidade de Goiás pelo Instituto Federal de Goiás, além do Curso Superior de Audiovisual, ofertado pela Universidade Estadual de Goiás, desde 2006, em Goiânia, materializam bem essa inclinação à formação de profissionais para o audiovisual, que configura um dos legados mais explícitos do festival.

A análise da eficiência formativa do FICA, em termos de conteúdo ambiental, para além da observação da proposta instrucional, pede a consideração dos conteúdos fílmicos projetados e a atenção às diferentes conexões lúdicas que se colocam por meio das atividades das artes visuais e plásticas, da música popular, das danças, da culinária regional, da contemplação da arquitetura vernácula e da própria paisagem natural e humanizada em performance. Evidentemente uma avaliação mais pormenorizada dessa densa e variada estrutura cultural é

uma empreitada complexa e multidisciplinar, ademais, não é o propósito aqui inventariar os recursos investidos na intencionalidade de se instruir a EA através do FICA. Compreendo as mostras de cinema enquanto principal produto do FICA, concebendo que o mérito da premiação infere sobre a obra um valor qualitativo que a legitima enquanto modelo ou representação do todo selecionado. Desse modo, visando a exequibilidade deste trabalho, recortou-se para análise três filmes goianos oriundos da mostra principal, Washington Novaes. Da edição realizada no ano de 2020, foram analisadas as obras “Parque Oeste” e “Resplendor”. Da edição de 2022, examinamos o documentário curta-metragem “O Dente do Dragão”.

Por interesse particular da pesquisa, ponderou-se nessas escolhas o critério da regionalidade das obras filmicas, a fim de se articular os argumentos filmicos à historiografia de Goiás e do Brasil. Quiçá, nessa perspectiva regional, identificar elementos pertencentes ao cotidiano socioambiental mais próximos e, portanto, mais significativos e proveitosos à aprendizagem dos saberes ambientais locais.

3.1 “Parque Oeste”: contestação política premiada pelos contestados

Lançado em 2018, dirigido pela cineasta Fabiana Assis e roteirizado também por Fabiana, em parceria com Eduardo Consonni e Rodrigo Marques, o documentário “Parque Oeste”, por ocasião da 21ª edição do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA), recebeu o prêmio Carmo Bernardes, de Melhor Filme Goiano. Essa obra filmica aborda uma situação bastante comum às metrópoles do Brasil, a ocupação desordenada das áreas urbanas, recontando o episódio da desocupação de uma área na periferia de Goiânia, localizada no Setor Parque Oeste Industrial, no ano de 2005, o qual, oficialmente, deixou 2 mortos, 12 feridos e mais de 800⁴⁹ detidos, fato amplamente noticiado pelos jornais e pela televisão nacional.

A versão filmica em análise é realizada a partir do olhar de duas testemunhas oculares: Eronildes da Silva Nascimento⁵⁰, imigrante nordestina, moradora da ocupação do Parque Oeste Industrial; e Bradley Will, jornalista norte-americano e ativista, que a serviço do Centro de Mídia Independente, de Nova Iorque, passou a morar na ocupação, registrando, por meio de imagens, o processo de despejo.

⁴⁹ Dados extraídos da notícia da página www.correiocidadania.com.br/undex.php?option=com.

⁵⁰ Viúva de Pedro Nascimento, uma das vítimas fatais da operação militar de reintegração de posse, denominada “Triunfo”.

Numa perspectiva mais histórico-política, a ação de desocupação em questão é, certamente, um dos episódios mais marcantes que envolveu o uso da força de grandes repercussões midiáticas para a história da cidade de Goiânia. Contudo, as muitas versões e pareceres jornalísticos não serão o foco deste trabalho, nem temos pretensão de realizar aqui um estado da arte para retratar a historiografia sobre o tema. A prioridade é registrar uma leitura do filme, nosso objeto de pesquisa, examinando seu potencial didático. Investiremos na tentativa de expor uma análise do contexto do conflito, conectando conceitos como os de território, de identidade e de memória.

O debate da EA não é, de modo algum, matéria exclusiva de quaisquer das especificidades curriculares, ao contrário, a temática da EA transcende as questões de natureza teórica, segregadas numa ou noutra disciplina ou componente curricular. Para muito além disso, os incisos I, II e IV do Art. 4º da Lei n. 9.795, de 27 de abril de 1999, a qual institui a Política Nacional de Educação Ambiental (PNAE), estabelecem como princípios básicos da EA: I – enfoque humanista, holístico, democrático e participativo; II – a concepção do meio ambiente em sua totalidade, considerando a interdependência entre o meio natural, o socioeconômico e o cultural, sob o enfoque da sustentabilidade; e VII – a abordagem articulada das questões ambientais locais, regionais, nacional e global. Os incisos acima reconhecem a relevância das questões sociais, econômicas e culturais ao tratamento das demandas ambientais. Nesse sentido, qualquer recorte ou especificação científica, que dissocie homem e natureza, em nada pode contribuir à compreensão das complexidades da vida social.

“Parque Oeste” reconta o episódio da desocupação de um bairro homônimo, que, a partir das perspectivas da diretora, foram “vítimas subalternizadas pela ação do Estado e pela violência policial”. A fixação desse ponto de vista fornece-nos o que podemos entender como um panorama lateral, pelo qual não se questiona aqui a “sinceridade” do discurso, mas o fato dele ser tomado como todo, quando de fato apenas representa um recorte dos fatos percebidos por Eronildes.

Ainda que consideremos que a parcialidade em questão consista numa escolha consciente de Fabiana Assis, diretora e roteirista da obra, posto que essa é uma particularidade característica da categoria documental, o fato de defender um ponto de vista não pode ser necessariamente considerado um defeito. Mas, para os olhos de quem, de alguma maneira, acompanhava os embates em torno desse processo, estudou ou de alguma outra forma conhece um pouco mais do contexto, a narrativa fílmica excede em seu ativismo político e acaba comprometendo-se demais ao se colocar como um retrato da realidade.

Não está mencionada a condenação de Américo Rodrigues de Novaes, submetido a júri

popular por ter participado da tentativa de assassinato de um dos policiais, no dia anterior a ação de desocupação, retratada no filme. A supressão de detalhes, em torno dos impactos negativos relativos ao comportamento de Américo, bem como a dimensão jurídico determinante na decisão de desocupação e a simplificação das ações do estado abrem margens às críticas em torno da tendenciosidade do registro. Por não considerar os contraditórios, as escolhas de Assis levaram-nos a apontar controvérsias a partir das questões que o documentário deixou de abordar. Fatos que não o desqualificam enquanto produção artística, mas como categoria documental, acabaram por alijá-lo da complexidade do contexto, comprometendo a narrativa demasiadamente com a perspectiva da líder comunitária retratada.

O gênero documentário, de modo geral, pressupõe a reprodução de uma história real, e, para tanto, utilizando-se de determinados dados, seleciona coisas na montagem, acrescenta som, trilhas sonoras e efeitos gráficos sempre com a finalidade de comunicar. Tal construção intenciona um efeito de verdade. Se “idealmente”⁵¹ fosse possível constituir uma decantação acerca da essência ou da natureza dos gêneros narrativos fílmicos, em geral, teríamos de um lado documentário e do outro a ficção, no entanto, os limites metodológicos que discriminam tais categorias narrativas apresentam-se sempre borrados.

Segundo a definição do “Dicionário Teórico Crítico de Cinema”, organizado pelos teóricos de cinema Jacques Aumont e Michel Marie, denomina-se documentário

uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias[...] Tendo quase sempre, um caráter didático ou informativo, que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são (AUMONT; MARIE, 2006, p. 86).

“Parque Oeste” parte de um fato sociopolítico real, um território de ocupação, do qual famílias são alijadas. Trata-se de um filme contemporâneo, mas resgata, a exemplo da obra de Fernando Coutinho, “Um cabra marcado para morrer”⁵², imagens reais de um contexto passado. Em ambas obras encontramos um roteiro que engendra uma narrativa composta de diferentes momentos históricos. No caso da obra de Fabiana Assis, são adicionadas as imagens capturadas por Brad Will, já falecido. Essas imagens, roteirizadas, assim como o clássico de Coutinho,

⁵¹ Reporta-se ao conceito weberiano de tipo ideal ou puro, apenas como recurso metodológico para compressão da complexidade das relações sociais.

⁵² O filme “Cabra Marcado para Morrer” é um semidocumentário brasileiro de 1984, dirigido por Eduardo Coutinho. Em novembro de 2015, o filme entrou na lista feita pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos. O filme aborda a vida de João Pedro Teixeira, um líder camponês da Paraíba, assassinado em 1962. A obra era originariamente uma produção de 1964, com o mesmo diretor, que foi interrompida pelo Golpe de 1964, sendo retomada vinte anos depois, reunindo nos mesmos locais os mesmos técnicos e personagens reais para contar a sua história. “Cabra Marcado para Morrer” foi agraciado com diversos prêmios nacionais e internacionais nos mais reconhecidos e concorridos circuitos de cinema documental.

permitem fazer com que um filme de ficção possa se ligar a um filme que retrata o real, um documentário.

O filme começa exibindo uma série de *slides* com fotos da fundação de Goiânia, iniciada nos anos de 1933, pelo então governador Pedro Ludovico Teixeira, incluindo a planta de urbanização datada de 1947. Os *slides* mostram ainda amplos descampados a margear os espaços onde se edificaram a Praça Cívica e a Avenida Goiás, nessa mesma sequência são apresentadas fotos dos canteiros de obras dessas duas últimas. Irrompendo a estática dos *slides*, a voz marcante do jornalista Ronaldo Rosas, num recorte do vídeo Goyaz 1972, do Arquivo Nacional que anuncia: “A nova capital Goiânia, ainda não completou 50 anos. É uma das mais jovens metrópoles brasileiras e sua população alcança 450.000 habitantes. A construção foi planejada. Avenidas largas e arborizadas refletem o dinamismo dos grandes centros urbanos em constante expansão” (Descrição de fragmento de áudio do Arquivo Nacional, Goyaz - Ano 1972, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w8WaYEcoQ2c>, utilizado no filme Parque Oeste).

A narração de Rosas reproduz o discurso de progresso e de modernidade que se perpetua desde a fundação da cidade de Goiânia. Essa tônica discursiva, conforme diversas análises historiográficas, irrompe-se junto ao projeto da nova capital, para dar sentido à defesa de renovação política, sendo ainda utilizados em diversos momentos da história contemporânea do estado de Goiás, sempre ligados a contendas políticas.

De acordo com a historiografia goianiense, a cidade de Goiânia foi concebida segundo os princípios de modernidade em voga na década de 1930, sua criação teve o propósito de representar algo novo para o estado de Goiás, embora culturalmente estivesse ligada, ainda, à estrutura fundiária. Para consolidar sua força política, o então governador, Pedro Ludovico, precisou deslocar a capital do estado, afastando do poder político as tradicionais oligarquias caiadistas que lhe faziam oposição e que detinham a hegemonia política e econômica da Cidade de Goiás.

Caiado mandou em Goiás desde 1912 – 1931, coincidindo sua dominação política com a implementação da estrada de ferro. Seu declínio político não foi causado pelo desenvolvimento de Goiás, e sim por transformações sociais, políticas e econômicas que encontram expressão no movimento de 1930, época em que ele representava a oposição (CHAUL, 2015, p. 168).

Foi elementar à sustentação do projeto de poder, de Pedro Ludovico, sua adesão a implementação das políticas nacionais de modernização, que adiante seguiriam com a integração das regiões Centro Oeste e Norte, ao eixo Sul e Sudeste, na campanha conhecida

como Marcha para o Oeste, projeto nacional de desenvolvimento. Ao compor nacionalmente os planos desenvolvimentistas de Vargas, o estado de Goiás se insere no mercado nacional, ao passo que também contribui à dinamização das economias do Sul e do Sudeste.

A partir dos anos 1960, impulsionada pela construção de Brasília, localizada há aproximadamente 200 km de distância de Goiânia, a capital de Goiás experimentou seu primeiro salto demográfico. Tal crescimento populacional da cidade trouxe mudanças no cenário urbano, por exemplo, a construção do Centro Administrativo, em 1973, que efetivamente colocou o Palácio das Esmeraldas na sombra. Ainda na década de 1970 foram construídos o Estádio Serra Dourada e o Autódromo Internacional de Goiânia. Com essas obras públicas arquitetavam-se símbolos bem típicos da modernidade.

As práticas do automobilismo, da velocidade e da aceleração prenunciavam o crescimento da indústria de bens de consumo duráveis, abrindo caminho para a instalação de montadoras de automóveis; e da indústria de eletrônicos e eletrodomésticos. Já o Serra Dourada representou uma espécie de templo moderno para a prática do futebol, tinha a capacidade para 80 mil pessoas, podendo assim acolher, à época de sua inauguração, quase um terço da população da cidade de Goiânia. Por suposto, tais “monumentos” endossaram o discurso e as práticas desenvolvimentistas, atraindo ainda mais contingente populacional, acarretando a formação de um grande volume de loteamentos nos arredores da nova capital.

Nasce, com isso, a região metropolitana de Goiânia, que atualmente compreende os municípios de: Goiânia, Abadia de Goiás, Aparecida de Goiânia, Aragoiânia, Bela Vista de Goiás, Bonfinópolis, Brazabrantes, Caldazinha, Caturaí, Goianópolis, Goianira, Guaporé, Hidrolândia, Inhumas, Nerópolis, Nova Veneza, Santa Bárbara de Goiás, Santo Antônio de Goiás, Senador Canedo, Terezópolis de Goiás e Trindade⁵³. Contudo, a marcha progressista demasiadamente apressada evidenciou na nova capital os contrastes existentes entre: o rural e o urbano, a tradição e a modernidade, a riqueza e a pobreza e entre o progresso e a sustentabilidade econômica.

Muitos desses contrastes tornaram-se manchetes de jornais, contradizendo o imaginário de modernidade e o “progressismo ingênuo”, como discutido pelo professor Eliezer Oliveira (2015) quando analisou quatro notórios episódios de crimes e criminosos acontecidos em Goiânia: o assassinato de Haroldo Gurgel, morto a tiros por pistoleiros, em 8 de agosto do ano de 1953, no cruzamento entre as avenidas Anhanguera e Goiás, no coração da cidade; a chacina

⁵³ Lei Complementar nº 139, de 22 de janeiro de 2018. Dispõe sobre a Região Metropolitana de Goiânia, o Conselho de Desenvolvimento da Região Metropolitana de Goiânia, cria o Instituto de Planejamento Metropolitano.

da família Mateucci, em 1957, conhecido como crime da rua 74, transformado em romance na obra “Veias e Vinhos” de Miguel Jorge e que mais tarde redundou em filme de mesmo título, em produção do cineasta João Baptista de Andrade; o caso de Leonardo Pareja, o jovem bandido transformado em “herói”, caso que em 1996 obteve enorme repercussão midiática e que também ganhou uma versão filmica denominada “Vida Bandida”; e, por fim, o acidente com o Césio 137, em 1937. Todos esses casos evidenciaram o descompasso entre a moderna estrutura urbana e a renitente cultura de violência, forjando uma caricatura paradoxal da capital goiana.

O episódio da desocupação em 2015, representado em “Parque Oeste”, novamente patenteia a imagem de um estado incompetente na gestão das contendas sociais. Nesse contexto, Goiânia consegue notabilizar-se negativamente e outra vez confirma o paradoxo analisado por Oliveira. Nesse cenário, o enredo filmico em observação aflora uma história política local e se desdobra em várias questões culturais, econômicas e sociais. Por seu meio, a diretora tece, à sua maneira, um pano de fundo complexo, a fim de representar um aglomerado urbano de exclusão socioeconômica, do qual a personagem principal é Eronildes, cuja foto observamos na Figura 15, mulher negra, imigrante nordestina e enviuvada no conflito em questão, é içada para uma vida de ativismo social.

A personagem Eronildes, é aquela que encena um discurso de mulher forte, sensível e solidária às demandas do bairro em que mora, ela se apresenta persistente numa rotina de atenção às dificuldades dos moradores do setor Real Conquista. Local construído para acolher os desalojados do Parque Oeste, seu atual endereço residencial, onde cumpre um papel de liderança. A narração se desenvolve em torno da protagonista, destacando-a na organização do movimento comunitário forjado na ocupação da área, na construção das moradias, na resistência à reintegração de posse, e, também, na organização dos desabrigados na luta pelo direito de moradia. Sua fala evidencia um sentido de pertencimento à comunidade e ao movimento popular do qual é ativista e sua intenção de não deixar cair no esquecimento os eventos que marcaram esse longo e doloroso processo de restauração, bem como o ativismo dos líderes do movimento que, em suas palavras, fazia a luta pelos direitos dos moradores.

Figura 15 – Moradores ocupantes no loteamento Parque Oeste (à esquerda); Eronildes (à direita)



Fonte: Prints de tela do filme “Parque Oeste”. Montagem da pesquisadora

Eronildes relata que, na derrubada das construções, os moradores, em geral, puderam retirar seus pertences antes dos tratores as destruírem. As casas dos líderes, no entanto, foram derrubadas com todos seus mobiliários e demais bens dentro. Ela afirma que houve ali uma marcação de quem liderava o movimento de luta pelas moradias. Assim, estigmatizados, foram perseguidos com maior intensidade, inclusive com condenações à prisão, vejamos sua fala no momento em que o vídeo mostra um trator pá mecânica tendo, além do condutor, um policial a bordo, destrói o muro de uma residência:

[...] e aí quando foi, era sete horas da manhã, no velório, o meu vizinho já foi e me falou olha a sua casa tá no chão, passou “patrolia” por cima e é a única na rua que passou “patrolia”, e as casas que eles sabiam que eram lideranças, ou então as casas dos companheiros que, que eles assassinaram, eles não deixaram tirar nada, eles passaram “patrolia” com tudo dentro, a casa das lideranças eles derrubaram e tocaram fogo [...] (Transcrição da fala de Eronildes, no filme Parque Oeste 00:31:05 – 00:31:32).

Eronildes guarda materiais da imprensa sobre o episódio como reportagens de televisão, revistas locais e recortes de jornais da época. Ela busca, entre os moradores que vivenciaram o mesmo drama, reunir outros documentos, para construir uma memória do acontecimento, particularmente, o percurso das lutas pela moradia na área, agora desocupada, e a conquista do novo setor.

A líder comunitária, nas cenas iniciais, frustrada por não ter conseguido o intento de dar os nomes de Pedro Nascimento e Wagner da Silva Moreira⁵⁴, posteriormente fala da

⁵⁴ Ativistas do movimento, mortos no confronto com a polícia, quando da invasão ao Parque Oeste pela força do Estado para restabelecer a posse aos proprietários, em cumprimento de mandado judicial.

reivindicação e da conquista, por meio de projeto de lei, de um vereador, aprovado na Câmara Municipal para construção de duas praças com os nomes de Pedro e Wagner. E, avançando para uma terceira reivindicação, declara ter conseguido que um vereador, não identificado no discurso, apresentasse um outro projeto de construção de uma terceira praça na qual homenagearia o ativista norte-americano Brad Will, que muito contribuiu registrando imagens da luta pela moradia nos tempos da ocupação. Assim é a narrativa de Eronildes em conversa com outra moradora:

[...] aí então, quando eu descobri que não ia ter nada, porque até então diz que as duas avenidas ia chamar o nome dos dois companheiros que foram assassinados, aí eu corri atrás pra poder, pelo menos praça, aí eu consegui que um vereador fizesse o projeto, o projeto foi aprovado, aí então tem duas praças pra serem construídas, uma com o nome do Pedro e a outra com o nome do Wagner. Aí eu falei há, eu vou um pouquinho além, tem o Brad, que contribuiu demais, aí eu fui correr atrás, esse projeto tá tramitando na Câmara, pra uma praça com o nome do Brad também [...] (Transcrição da fala de Eronildes, no filme Parque Oeste. 00:51:51 – 00:52:20).

No início do documentário, a protagonista, numa cena em que está de volta ao terreno desocupado do Parque Oeste, narra um pouco da história de ocupação do setor, que recebia gradativamente as pessoas vindas de todos os cantos da capital, ao ponto de logo se tornar uma “cidade de lona preta”. Afirma que confiaram em promessas de campanha eleitoral do então governador e candidato a reeleição, Marconi Perillo, de garantir suas permanências no local, inclusive, instalando o Banco do Povo no setor, incentivando os ocupantes a contraírem empréstimos para construção de suas casas, fazendo com que, em pouco tempo, a cidade de lona preta se transformasse numa “cidade de tijolos”.

Em outro momento, já no setor Real Conquista, em conversa com outra líder comunitária, fala no sentido de preservação da organização social, para permanecerem unidos para realizarem as lutas juntos, tendo agora como motivo de mobilização dos moradores a reivindicação de construção de um colégio de Ensino Médio no setor. Prega também a ideia de “trabalhar a questão da memória” e criar, no futuro, um memorial, o Instituto Memória e Resistência.

Eronildes e outras “companheiras” que “fazem a luta” no movimento social do setor encenam a perseverança na mobilização social em prol de demandas da população local, como educação e saúde, ao tempo em que buscam conservar, na comunidade, as lembranças de suas trajetórias e a identificação com o seu passado de lutas, de conquistas e a participação comunitária no processo de ocupação do Parque Oeste. Falam em manter a comunidade “unida” e organizada em torno das identidades que construíram por ocasião das dinâmicas do movimento de desterritorialização enfrentadas. Em dado momento no documentário, a

narradora expressa a seguinte opinião:

[...] e aí quando a gente saiu do Parque Oeste e logo em seguida eu comecei a perceber que as lideranças tinham se vendido né, e aí já tava do lado de quem tinha mandado a gente sair de lá, e aí começou muito trabalhar a questão de não à memória e eu falo assim que um povo sem memória é um povo sem história né, e aí o que eu venho trabalhando aqui, é essa questão de trabalhar a memória dentro do bairro, pra gente não esquecer as nossas origens de onde a gente veio né [...].

Nessa parte da fala, parece-nos, também, que grande parte dos populares que participaram da organização original do movimento de ocupação e resistência no Parque Oeste, no ínterim entre a mudança e o recebimento das casas no novo setor, que durou cerca de quatro anos, acabou, de certa forma, por desarticular-se. As pessoas que se assentaram no terreno do Parque Oeste e agora residem no setor Real Conquista representam um segmento social, submetido aos imperativos capitalistas, e se fazem presentes na periferia de todas as cidades, geralmente destituídas dos meios mais básicos de subsistência material e consciência social.

Ao defender a construção de uma memória para essa comunidade, que marque sua trajetória de resistência e de valorização das lideranças, que foram sacrificadas mediante a ação de desocupação, consciente ou inconscientemente, essas personagens explicitam um “romântico” desejo de resgatar ou reconstituir as identidades forjadas outrora na luta pela moradia, e que tinham, portanto, no território, sua referência central, enquanto viviam uma situação de fronteira⁵⁵.

Todavia as dinâmicas de desterritorialização ou reterritorialização não apenas alteram o sentido dado ao território, mas desencadeiam a tradução das identidades, num processo de transformação e de adaptação com novas culturas em que vivem, atravessando e interseccionando as fronteiras naturais. Nessa perspectiva, o entendimento é que “todo processo de territorialização funciona como sistema de classificação funcional e simbólica, isso implica a definição de fronteiras e a construção de identidades” (CRUZ, 2007, p. 31).

Outro relevante aporte para esta discussão está na relação entre memória e identidade apresentada por Joel Candau, que no ensaio “Memória e Identidade”, enfoca uma perspectiva social e cultural com destaque para as inter-relações entre o individual e o coletivo no compartilhamento de práticas, crenças, representações e lembranças; consoante a esse autor:

[...] não pode haver identidade sem memória (assim como lembrança e esquecimento) porque somente esta permite a auto-consciência da duração. [...] Por outro lado, não pode haver memória sem identidade, pois o estabelecimento de relações entre estados sucessivos do sujeito é impossível se este não tem *a priori* um conhecimento de que esta cadeia de sequências temporais pode ter significado para ele (CANDAU, 2008, p. 208, grifo nosso).

⁵⁵ A fronteira, como espaço social, não é um lugar do vazio, é um campo de conflito, onde se estremam as relações e definições sociais entre cultura e poder.

Entretanto, o desejo, alimentado pelas ativistas remanescentes, sofre da necessidade básica de duração, que permite o estabelecimento e a permanência de relações, o desenvolvimento de representações e a constituição de um conjunto de símbolos que tece a cultura. E é nessa complexa trama de relações que a identidade é construída.

Dentre os aspectos internos cabe-nos ainda a atenção para a trilha sonora da obra, destacando a precisão artística e a destreza descritiva e sintetizadora com que o rapper Edson Secco, responsável pelo desenho de som, mixagem e composição da letra, sublinha as cenas e os pontos de ênfase do filme. A música “Sonho Real” sistematiza, em rimas encadeadas, o mesmo enredo cênico, acrescentando, ainda, detalhes que não foram percebidos na encenação, como a inscrição de letras na mão de uma das vítimas mortas durante a ação de desocupação e o ataque às câmeras que faziam a cobertura dos eventos por parte dos ocupantes.

Respeitem pelo menos nossos mortos
 Difícil era reconhecer os corpos
 Um exibiu ‘RMV’ na mão
 Iniciais do PM baleado na operação
 Clima de revolta, guerra
 Destruíram a câmera da TV Anhanguera, que durante todo processo mentiu
 Aliada das elites do Brasil.
 (Edson Secco. *Sonho Real*. Goiânia: Sonideria: 2018. (5 min. e 5 seg.)).

A respeito da utilização didática de filmes, a professora e pesquisadora semiótica, Lúcia Santaella, argumenta que, mesmo considerando o filme como uma obra artística autônoma, construída a partir de uma seleção de dados visuais (cenário, efeitos gráficos e iconográficos) e sonoros (trilha sonora, voz, sons), direcionados para fins comunicacionais, ainda assim, o vídeo documentário é documento histórico, predominantemente informativo, que serve de fonte de determinados dados e, portanto, portador de referência histórica.

Santaella também confere à junção das diferentes linguagens (verbal, sonora e visual) características dos recursos audiovisuais, uma maior eficiência comunicacional, a qual, segundo ela, é proporcionada pela “química” dos sentidos a que apelam. A mistura desses elementos portadores de referência histórica, num único recipiente, dá lugar a uma linguagem híbrida que transcende as concepções dos discursos verbal e não-verbal, tipificados pela linguística, e inaugura uma experiência interpretativa multissensorial.

Essa compreensão das linguagens fronteiriças exigiu do espectador a elaboração de novas conexões sógnicas e, conseqüentemente, níveis interpretativos mais significantes. Assim, quanto mais somos competentes em indicar esses signos, maior sentido cognitivo estes poderão fazer, de modo que, mais amplamente, poderemos ser capazes de interpretar e compreender as informações sobre o mundo. Daí a relevância de se constituir repertórios e leituras que

subsidiem níveis interpretativos mais amplos.

Empenhamo-nos na análise da obra a partir de seus aspectos externos, resgatando, em breves linhas, a historiografia a respeito da formação sociocultural da cidade de Goiânia, bem como o contexto sócio-político encenado, sobre o qual se desenrola a trama de desocupação do Parque Oeste, tecendo, ainda, algumas observações mais conceituais acerca da identidade da protagonista e do esforço em prol da constituição de uma memória que Eronilde tanto se dedica a preservar. Numa perspectiva mais didática também lançamos, sucintamente, nossa atenção para as questões internas e mais estéticas da construção fílmica, como o uso do tempo e das molduras de arte e de som.

Nas imagens reais capturadas por Brad Will e adicionadas ao roteiro, percebemos o ápice da obra *Parque Oeste*, que, nesse trecho cênico, entrega uma realidade de agonia e desespero de mulheres e de crianças, as quais, para se refugiarem do tiroteio, enfiavam-se por baixo de suas camas. Fabiana traz, sem dúvidas, uma seleção de cenas impactantes, todavia, a tônica política é envolta em registros de um cotidiano pouco significante à mensagem central. Consome-se muito tempo de filmagem no registro de atividades domésticas, como cozinhar e provar o caimento de um vestido, que, certamente, não requereriam tanta consideração e que acabam por dividir muito o foco temático, reforçando a ideia de que o filme está muito mais voltado a contar sobre a história de Eronilde e sua visão de mundo.

Para além de se constituir uma peça historiográfica, ressalta a noção de consciência histórica e o desejo de construção de memória dramatizadas por Eronildes; assim como o processo de formação do aglomerado urbano que reuniu imigrantes à expectativa da moradia própria. A partir das representações cênicas também podem se discutir conceitos, como: território, migração, fronteira e identidade.

Do ponto de vista da EA, a tensão do conflito, a busca pela moradia e a caracterização da pobreza local funcionam imagetivamente como contrapontos aos princípios da sustentabilidade social, que no campo teórico, servem à difusão de conceitos caros às ciências humanas e fazem coro com os objetivos de desenvolvimento sustentável defendidos nos documentos internacionais da ONU. Onde cuidado para com o planeta, via sustentabilidade, está intimamente relacionado às ações socioambientais que visem a paz, a prosperidade das pessoas e a erradicação da pobreza.

Enfim, a obra, se bem colocada e recortada, numa discussão crítico-reflexiva, pode muito contribuir à sensibilização política e humana do espectador, a favor da dimensão socioambiental.

É nesse sentido que o estudo das dinâmicas territoriais do Cerrado vai ao encontro dessa

defesa da natureza, na intenção de fazer dos registros da história, um instrumento de consciência crítica que referencie novas reflexões e práticas ambientais sustentáveis. Ao se cancelar a substância historiográfica e o potencial sensibilizador dos filmes exibidos no FICA, a exemplo da obra aqui discutida, resta-nos perseguir a democratização do acesso aos filmes para as escolas do estado de Goiás, sem agravos às questões de direitos autorais.

Além de difundir o festival, essa ação pode significar um melhor aproveitamento dos recursos “fílmicos historiográficos” e dos investimentos públicos, enlaçando-se mais o seguimento educacional e subsidiando recursos teóricos e metodológicos aos professores, para que possam promover aprendizagens mais significativas. Além disso, ressalta-se, assim, a relevância de se trabalhar com os problemas que afetam, principalmente, a localidade, e que permitam um maior envolvimento dos professores, conduzindo a reflexões sistêmicas e imprescindíveis às temáticas ambientais.

3.2 A questão integracionista em *Resplendor*

Nossa segunda análise fílmica diz respeito ao filme *Resplendor*, um documentário longa-metragem, goiano, produzido em 2019, com a direção de Cláudia Nunes e Erico Rassi. A obra foi ganhadora do Prêmio João Bênnio⁵⁶ pela 21ª edição do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental – FICA⁵⁷.

O filme *Resplendor* apresenta um viés acerca das políticas públicas “integracionistas” investidas contra os povos indígenas no Brasil, nos anos da Ditadura Militar. Na obra, são revisados documentos de excepcional interesse público, como o Relatório Figueiredo (1967) e o acervo da Comissão Nacional da Verdade – CNV (2011). As fotos presentes na montagem da figura 16, são peças que compõem os documentos elaborados pela CNV, cujas investigações visavam apurar crimes cometidos durante a Ditadura Militar e trouxeram à tona um capítulo até

⁵⁶ Prêmio João Bênnio – Categoria premiativa de melhor filme goiano da mostra competitiva do Festival Internacional de Vídeo Ambiental – FICA, que, na edição *on-line* do ano de 2020, homenageou o jornalista e ambientalista Washington Novaes, falecido nesse mesmo ano.

⁵⁷ A Cidade de Goiás, antiga capital goiana, é a sede do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental que foi criado em 1999 e que, desde o lançamento, é um dos maiores eventos culturais do estado de Goiás. Ao longo de suas vinte e uma edições o festival reuniu e exibiu obras fílmicas de dezenas de países, todas voltadas para a temática ambiental. Além dos filmes, fazem parte da agenda do evento atividades como: oficinas, *workshops*, palestras, exposições de arte e artesanato e *shows* de música. Face à atual conjuntura mundial de pandemia da covid-19, a última edição do FICA foi realizada em formato exclusivamente *on-line*, no período de 16 a 21 de novembro de 2020 e exibiu, gratuitamente, via plataforma Vímeo, 37 obras fílmicas de diversos gêneros, destacando-se, nesse ano, o gênero documentário.

então obscuro na história do Brasil: a existência de um centro de detenção indígena, na cidade de Resplendor (MG), chamado Reformatório Agrícola Krenak.

Figura 16 – Prisioneiros sentados à mesa do Reformatório Krenak, em Resplendor (à esquerda), e Sobradinho, cadeia indígena da fazenda Guarani, no município de Carmésia (MG) (à direita)



Fonte: *Prints* de tela do filme *Resplendor*. Montagem da autora (2021).

O reformatório criado, em 1969, nas dependências do Posto Indígena Guido Marlière, situado dentro do território da etnia Krenak, aprisionou e torturou não apenas indígenas Krenak, mas diversas outras etnias, como as: Bororo, Kadiweu, Pataxó, Urubu e Xavante⁵⁸. Quando extinto em 1972, os índios que ali estavam presos foram transferidos para outra prisão na fazenda Guarani, no município de Carmésia - MG.

O documentário mostra como funcionava o posto indígena, denunciando as restrições às práticas ancestrais, a imposição dos trabalhos forçados na lavoura, a privação dos costumes, o aniquilamento das línguas indígenas, a implacável vigilância dos militares, a formação de uma milícia indígena para a contenção do próprio indígena e os constantes deslocamentos a que eram forçados. Isso tudo na intenção de se dissipar a organização de resistências.

A discussão das relações entre Estado e território encenadas em *Resplendor* exige-nos a noção das complexas interações entre capital, natureza e sociedade, que tentaremos cotejar com apoio das leituras de José de Souza Martins (1997), Karl Polanyi (2012), e Rubens Valente (2017). Essas escolhas evidenciam a intenção de se articular questões materiais e culturais, para compreender as estratégias de ocupação e práticas de intervenção em áreas do Cerrado, deliberadas nos anos de chumbo⁵⁹ da Ditadura Militar.

⁵⁸ Dados em destaque nas fichas de detenção filmografadas para o filme.

⁵⁹ Considerados na história do Brasil: como os anos mais repressivos da Ditadura Militar, compreendeu o período

Karl Polanyi, há quase 80 anos, tentava prever o que viria após grandes catástrofes do século XX, como se referiu à Primeira e à Segunda Guerras Mundiais em “A Grande Transformação”, advertindo para a necessidade de que a natureza fosse retirada do controle do mercado. Observando os conflitos de seu tempo, afirmou que a natureza, tomada por mercadoria, levaria à extinção dos recursos naturais, pois, para ele, o mercado deixado a si mesmo, leva, inevitavelmente, à extinção da humanidade.

Polanyi acresce, às análises marxistas, a problematização da dualidade entre sociedade e mercado, percebida à luz de fundamentos culturais. Ao desnaturalizar o mercado, o *laissez-faire*, e, ao explicar o processo de construção e institucionalização desses, ele vai em busca da antropologia, emergindo até as sociedades antigas, em que prevaleciam as relações materiais de: sobrevivência, reciprocidade, redistribuição e domesticidade para sustentar a tese de que foi o predomínio do mercado sobre as relações produtivas que promoveu a desarticulação social, a depressão econômica, as flutuações abruptas da moeda, o desemprego em massa, as mudanças do *status* social e a destruição dos Estados por meio da Guerra. Por tudo isso, seria o mercado o então responsável pela dissolução das relações de natureza social (POLANYI, 2012, p. 97).

O Estado Brasileiro, sob a égide do sistema capitalista, segue então o rastro do desenvolvimento histórico ocidental, grafando, dentre os anos 1964 e 1985, um capítulo controverso e cruel da história do Brasil. Isto é, tempos em que se avoluma a repressão à insurgência de movimentos sociais, *pari passu* à consolidação da indústria nacional brasileira e ao crescimento da produção agrícola resultantes da expansão das fronteiras, para os quais muito contribuiu o capital externo.

As situações de fronteiras são abordadas no Brasil a partir da década de trinta, já na implementação do projeto “A marcha para o Oeste”, empreendido por Vargas, durante o Estado Novo. As fricções interétnicas culturais intensificam-se no Brasil após o Golpe de 64, o qual promoveu uma sucessão de governos militares. Sabe-se que tal arregimentação política tornou-se possível graças ao conluio entre os capitais nacional e estrangeiro, passando o Estado a protagonizar um modelo de política *top-down* (de cima para baixo) na clara defesa dos interesses do capital.

Nos tempos ditatoriais, foi frequente a repressão dos mais resistentes e de quaisquer movimentos que, de alguma forma, obstaculizam a concretização do conhecido “Milagre Econômico Brasileiro”. Proeza que impactou sobremaneira os povos indígenas, impondo-lhes o desbravamento de seus territórios para a ampliação da malha viária e a transtornada doma das

entre 1968, quando se decreta o Ato Constitucional n. 5 (AI-5), até 1974, com fim do governo de Emílio Garrastazu Médici.

águas, que desviou cursos de rios e represou-os para produção de energia elétrica e subsídio da crescente indústria no Brasil.

Destas feitas, nasceram as hidrelétricas Itaipu, Mascarenhas, Paulo Afonso, Capivari, Volta Grande, Sobradinho, Três Marias, Itabuna e tantas outras⁶⁰. As consequências dessas intervenções incidiram sobremaneira nas populações ribeirinhas locais, as quais foram forçadas a migrar constantemente em busca da sobrevivência.

O professor e sociólogo, José de Souza Martins, em seu trabalho sobre as frentes de expansão e pioneira na Amazônia brasileira, oferece-nos uma contribuição singular para o entendimento das interações sociais estabelecidas mediante o avanço civilizatório sobre o território, a partir do Golpe de 1964, quando se estabelece a Ditadura Militar. A região da Amazônia, de onde se expulsavam as populações nativas, teria se transformado, nas palavras de Martins,

num imenso cenário de ocupação territorial massiva, violenta e rápida, processo que continuou, ainda que atenuado, com a reinstalação do regime político civil democrático em 1985. [...] A história recente do deslocamento da fronteira é uma história de destruição... O que poderia ter sido um momento fascinante de descoberta do homem, foi um momento trágico de destruição e morte (MARTINS, 1996, p. 26 e 34).

Com uma posição crítica à importação de teorias, em especial da americana e a partir de referências teóricas marxistas, ele demarca as diferenças da sociedade brasileira em relação a outras sociedades, chamando a atenção para o que está no limite e à margem, como possibilidade explicativa de contradições da fronteira amazônica. E, neste mundo rural, ele encontra um novo ponto de partida para a sociologia brasileira, documentando e refletindo as tensões de fronteira, a qual ele definiu como local de desencontros dos tempos históricos, de temporalidades diferentes e de descompasso das relações sociais que se estabelecem entre a tradição e a modernidade.

Todavia, o rural está, para Martins (1996), abundante em diversidades e em tensões entre tempos históricos e relações sociais marcadas pelo desencontro de vidas e pela confluência das diferentes visões de mundo; essas configurações tornavam o universo rural um campo metodologicamente rico e único ainda inexplorado pela sociologia no Brasil. Mas, o que para o autor poderia ter sido um momento prestigioso tornou-se reconhecidamente um capítulo trágico e vexatório do processo de modernização e integração das fronteiras, perverso e devastador para os povos originários.

⁶⁰ Entre os anos 1963 e 1985, trinta e oito usinas hidrelétricas iniciaram suas operações no Brasil de acordo com levantamento feito junto ao SINDAT (Sistema de Informações Geográficas Cadastrais) do SIN (Sistema Interligado Nacional).

A história contemporânea da fronteira, no Brasil, é a história das lutas étnicas e sociais. Entre 1968 e 1987, diferentes tribos indígenas da Amazônia sofreram pelo menos 92 ataques organizados, principalmente, por grandes proprietários de terra, com a participação de seus pistoleiros, usando armas de fogo. Por seu lado, diferentes tribos indígenas realizaram pelo menos 165 ataques a grandes fazendas e a alguns povoados, entre 1968 e 1990, usando muitas vezes armas primitivas como bordunas e arco-e-flecha (MARTINS, 1996, p. 26).

É certo que os eventos acima não podiam ser alardeados, e não foram. Apenas anos mais tarde, após a abertura política e a forte pressão internacional, os fatos começaram a corar a face de nossa incipiente democracia. Até então, a integração, fundada em toda sorte de violência contra os povos indígenas, foi cantada pela Ditadura Militar como inevitável e necessária à modernização da nação brasileira, mais ou menos da forma como louva a canção Pindorama, transcrita a seguir.

Foi Pindorama a mãe dessa terra gigante, chamada Brasil
Unida na mesma língua no canto, na dança, destino comum
 Índio, mulato e branco de todas as cores são todos por um
 A esperança de um novo amanhã já presente no sorriso dessa gente
 Esse é um país que vai pra frente.

(Trecho da letra de Pindorama. Compacto simples, 1976. Compositores: Paulo Sergio Kostenbader Valle / Ribeiro Jose Francisco / Ruy Maurity De Paula Afonso / Jose Jorge Miquinioty / Luiz Carvalho / Carlos Roberto De Paula Moura, grifo nosso).

Todavia, nas estratégias de aproximação, de “união” entre “todas as cores”, entre civilizado e índio, e especialmente no modo de contatar índios e promover a integração, supostamente pacífica, não foram observadas às margens do Rio Watu, o Rio Doce na língua Krenak, o qual fora palco da barbárie de um estado desenvolvimentista. A obra “Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura”, do jornalista Rubens Valente, nos ajuda a refletir sobre as políticas indigenistas nos anos do regime militar brasileiro. Seu texto descreve a maneira prodigiosa como o Estado Brasileiro, sob o comando militar, tratou de suas principais tarefas, a saber: cuidar dos indígenas aldeados, contatar os “arredios” e ampliar a bibliografia do tema, ajudando a refletir sobre esses anos de extrema violência.

A mentalidade integracionista e “miraculosa”, que se sucede durante os anos mais duros do regime militar no Brasil, foram marcados pelo desprezo às culturas nativas, evidenciado no genocídio de aproximadamente 8,3 mil indígenas, como depreendem os relatórios da Comissão da Verdade⁶¹ amplamente divulgados. Notadamente, de acordo com esses documentos, são nos

⁶¹ A Comissão Nacional da Verdade foi criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012. A CNV tem por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. Em dezembro de 2013, o mandato da CNV foi prorrogado até dezembro de 2014 pela medida provisória nº 632. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/institucional-acesso-informacao/a->

anos de 1964 a 1985 que o esgarçamento dos tecidos sociais alcançam níveis extremos, tempos em que o estado militarizado foi responsável por garantir a expansão do capital e das fronteiras⁶².

Já dissemos que a ocupação e a modernização do Brasil, em especial aqui, a do Cerrado, foi marcada por violência de toda sorte. Da caça ao indígena à corrida do ouro, passando pela criação de cidades planejadas: Goiânia, Belo Horizonte, Brasília e outras sertão adentro, os projetos desenvolvimentistas, implementados no país, procuraram eliminar tudo que obstaculiza o crescimento econômico da nação. As evidências desse passado perverso, de intensos embates com a natureza e com os povos originários, estão registradas por uma vasta literatura.

Dentre os setores econômicos promovidos pelos governos militares, resta-nos pontuar as intervenções exercidas na política agrícola, sobretudo, nas estratégias adotadas em favor dos processos de caificação⁶³. Segundo esses movimentos, julgavam propiciar melhores condições para a modernização da atividade rural brasileira e que tanto marcaram os discursos e as estratégias da política agrícola⁶⁴.

Para a análise de *Resplendor*, é preciso lembrar da literatura subsidiária do modelo de integração territorial, administrado durante governos militares do Brasil, bem como considerar as estratégias políticas desenvolvimentistas direcionadas à ocupação do Cerrado e a política indigenista das décadas de 60, 70 e 80, que privilegiaram projetos nacionais de modernização agrícola. O documentário faz das tensões que se estabelecem em torno da terra e da produção agrícola pano de fundo da narrativa. A peleja do indígena é pela terra, e isso ficou explícito no depoimento de João Batista de Oliveira, um jovem Krenak que, aos 30 de junho de 1970, foi chamado a comparecer em um posto da Polícia Militar, no município de Resplendor. Ele imediatamente foi preso, sem direito a defesa ou a julgamento. Sob a acusação de embriaguez, João Batista cumpriu um ano de detenção em seu próprio território e outros dez anos na Fazenda Guarani, em Carmésia, na região do Vale do Rio Doce, interior de Minas Gerais, para onde foi

cnv.html. Acessado em: 11/12/2020.

⁶² Fronteira: lugar privilegiado da alteridade, onde o outro é sempre o mau. Fronteira também é para Martins, lugar de ausência direta do Estado, em que se pautam grande parte das relações personalizadas, mediante a ação de forças repressivas do privado. (Anotações de aula, ministrada em 12 de outubro de 2020).

⁶³ Caificação é compreendida como processos de transformações nos padrões da produção agrícola com crescimento do número, tamanho, importância, poder e integração dos complexos agroindustriais.

⁶⁴ As transformações do setor agroindustrial amplamente discutidas por tantos estudos, não serão objeto deste trabalho, porém são pontuações relevantes que acrescem a compreensão e sistematização dos fatos e transformações sócio históricas em tela. O importante a ressaltar dessas mudanças é basicamente a priorização de incentivos às grandes propriedades monocultoras e agroexportadoras, em detrimento das pequenas propriedades. As contradições e falhas dessa política de estado são amplamente criticadas pelos estudos em economia e sociologia, que corroboram para a desnaturalização da imagem quase universal de que a modernização da agricultura é sempre benéfica ou de inevitabilidade da modernização agrícola face ao crescimento econômico que as nações capitalistas perseguem.

transferido do reformatório Krenak, após uma negociação de terras agrícolas entre fazendeiros e o estado de Minas Gerais.

O interesse pela terra também é uma demanda central de acordo com os estudos da historiadora Daniela Araújo da Silva, pesquisadora interessada na trajetória dos índios Krenak, que em sua dissertação intitulada *DIÁSPORA BORUM: Índios Krenak no estado de São Paulo (1937-2008)*, declara que o interesse estadual e de grandes fazendeiros de transformar a região em área agrícola seria o principal motivo do desterro dos Krenak.

Em 1971, a FUNAI ganhou, na Justiça, a reintegração de posse das terras do Posto Guido Marlière que estavam sob o domínio dos arrendatários, ficando determinado que eles deixassem a área num período máximo de 15 dias. Entretanto, um acordo entre o Governo de Minas e a FUNAI, permitiu a permuta do território Krenak pela Fazenda Guarani, esta doada ao órgão tutelar pelo Estado. Dessa maneira, mesmo obtendo ganho de causa, a FUNAI os transferiu, sem comunicar aos índios o resultado judicial (SILVA, 2009, p. 54).

Ainda conforme Silva, a transferência dos resistentes Krenak teria favorecido a exploração econômica das terras desocupadas, privilegiando os fazendeiros, que há tempos haviam apossado daquelas terras. A história do indígena João Batista, um dos principais depoentes da obra *Resplendor*, não é outra senão a do conflito histórico que atravessa os séculos em que se efetivou a ocupação do território brasileiro. Ao recuperar o período conhecido como os anos de chumbo da Ditadura Militar no Brasil, o filme *Resplendor* problematiza a violência contra o indígena experimentada pela etnia Krenak, recompondo a história do processo de integração nacional, na visão daqueles que estavam “geográfica e cientificamente distantes dos padrões desenvolvimentistas do Estado”, os indígenas.

A narrativa fílmica de *Resplendor*⁶⁵ vai além do registro de depoimentos, ela reporta-se a relatórios, documentos oficiais e retoma o *marketing* do regime militar no Brasil, para revelar aos seus expectadores a existência de um “campo de concentração” à brasileira, tal como denomina o cientista político indigenista Egon Heck, em análise registrada para o filme.

O Reformatório Krenak foi, para Heck, “um espaço construído para a reclusão dos mais resistentes e principalmente das lideranças indígenas”. Ele é o extremo institucionalizado na esteira das estratégias civilizatórias, adveio quando a escola, a igreja e a formação cívica militar

⁶⁵ Muitos depoimentos e imagens do filme *Resplendor* foram retiradas do acervo da Comissão Nacional da Verdade – CNV, um coletivo de acadêmicos e pesquisadores criado para esclarecer crimes de Direitos Humanos ocorridos no Brasil, principalmente os casos ocorridos durante os anos em que o país esteve sob Ditadura Militar, uma das tarefas da CNV é a de elaborar documentos para estudo histórico-social. Para além de recompor a historiografia os documentos e relatos colhidos pela CNV, apontaram para elementos históricos até então muito pouco conhecidos, e certamente escondidos pelas autoridades envolvidas nas estratégias de integração do território brasileiro.

de indígenas, com técnicas de assimilação e de violência menos explícita, não mais eram suficientes na contenção dos indígenas mais reticentes. A escola, a igreja e a milicianização⁶⁶ indígena tinham como intento fazer o silvícola assimilar “cultura” e inculcar nele o que se consideravam os bons costumes da civilização, contendo eventuais subversões. Quando isso não foi suficiente, veio a cadeia para manter o controle, apaziguar os conflitos entre os índios e os então arrendatários da terra.

No posto indígena de nacionalização, se impunham condições, valores e hábitos da sociedade brasileira. Para a representação desses valores, a população indígena foi vestida à semelhança dos civilizados, e, entre os Krenak, até mesmo uma milícia de indígenas foi criada, além da escola para o ensino da língua portuguesa. Ainda, conforme os depoimentos de João Batista, aos indígenas abrigados no Posto foi proibido trajar-se de palha e falar seu próprio idioma.

As circunstâncias da edificação, do funcionamento e da extinção do Reformatório Agrícola Krenak, representadas no filme, dizem muito a respeito das operações desenvolvimentistas impostas às comunidades indígenas no Brasil e, especificamente, no Cerrado. No filme, aborda-se, em menor enfoque, outros elementos do projeto civilizatório, que se impuseram ao interior do Brasil, ao sertão da nação brasileira, como a abertura de estradas e a construção de grandes obras públicas que subsidiaram, de acordo com o discurso do governo da época, o crescimento econômico e industrial pretendido pelo Plano de Integração Nacional⁶⁷ e em prol do “Brasil Potência”.

Aqui, entende-se o afã pela expansão e pela conquista de novas terras. Numa série de propagandas motivacionais dirigidas ao convencimento e a adesão popular, os governos militares promoviam a ideia da construção de um país que ansiava “avançar” e o propagavam como “um país que vai pra frente” conforme diversas peças publicitárias nacionais veiculadas nos anos 60 e 70.

O filme nº. 17 *Miscigenação*, é um desses recursos, recuperados pelo documentário *Resplendor*. Trata-se de uma animação em preto e branco, com imagens que denotam a beleza

⁶⁶Sob constante patrulha militar, o reformatório não apenas impôs restrições às práticas ancestrais dos povos originais, mas também funcionou como quartel para o treinamento de uma polícia indígena, que domesticada e aculturada era cooptada para o policiamento das áreas indígenas. Uma vez formada, essa polícia indígena incumbia-se da manutenção da ordem local, impedindo invasões de terras, a exploração não autorizada das terras indígenas, além de cuidar para que os índios não debandassem do trabalho, constringendo o consumo de bebida alcoólica entre outros comportamentos inadequados à ordem militar instituída.

⁶⁷ O Programa de Integração Nacional (PIN) foi um programa de cunho geopolítico criado pelo governo militar brasileiro por meio do Decreto-Lei Nº1106, de 16 de julho de 1970, assinado pelo Presidente Médici. A proposta era baseada na utilização de mão de obra nordestina liberada pelas grandes secas de 1969 e 1970 e na noção de vazios demográficos amazônicos.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Programa_de_Integra%C3%A7%C3%A3o_Nacional. Acesso em 15/02/2020.

da natureza do Brasil representada por altos coqueiros que crescem na tela ao lado de um arco-íris. Ao abrir o plano dessa imagem, surge uma bela mulher indígena de cabelos longos, lisos e esvoaçantes. A cena claramente quer enaltecer a beleza, a sensualidade e a delicadeza na figura da jovem. No plano simbólico, essa cena é uma apologia às belezas naturais, à diversidade da fauna e da flora do Brasil. É, ainda, uma versão romantizada da história oficial do descobrimento, um convite à exploração caracterizada pelo traço gráfico das animações e pelo enredo.

A segunda cena passa-se na beira da praia, de onde um menino indígena, com ares de entusiasmo e surpresa, vê, ao mar, navios de imponentes velas hasteadas se aproximando, estampadas nestas a Cruz de Malta. O semblante do menino é de curiosidade apenas, o medo do desconhecido e os episódios de luta e conflito que sucedem o “descobrimento do Brasil”, os quais nenhuma versão da história ousou negar, são negligenciados pelo conjunto de imagem e pelo som da propaganda. Já a terceira cena volta-se a exaltação da cultura do Brasil, faz uma alusão às danças, mostrando um casal que aparentemente brinca carnaval com vestimentas que lembram trajes da corte portuguesa, e, em seguida, outra cena faz menção ao folclórico bumba meu boi.

A sequência apresenta ainda a modernidade, o próspero mundo do trabalho, da indústria e da ciência, valores positivistas então vigentes. Os símbolos visuais evocados nessa ocasião são os tratores lavrando a terra, são operários manuseando alavancas e engrenagens, e um cientista manipulando tubos de ensaio. Imagens com a clara intenção de propalar os “avanços” tecnológicos almejados e ou implementados. O filmete *Miscigenação* termina exibindo as palavras “ordem e progresso” na bandeira do Brasil, a qual tremula sob o fundo musical da canção “Pindorama”, do grupo paulista “Os Incríveis”, música que embala diversas peças publicitárias desenvolvimentistas.

Resplendor ilustra como o *marketing* dos governos militares atuou na propagação do ideal de nação, por meio dos canais de comunicação de massa, em especial por meio da televisão e do rádio. Eles cantavam sobre a beleza natural da flora e fauna brasileira *pari passu*, exibindo o progresso conquistado nas ciências, na indústria e, principalmente, no campo. As campanhas falavam de um Brasil gigante, de natureza exuberante, de povo unido de e futuro próspero, o Brasil Potência que crescia e se modernizava a cada árvore que deitava, cedendo terra à lavra das grandes monoculturas de soja, milho e outros cereais destinados à exportação.

De fato, o Brasil alcançou anos de “prosperidade⁶⁸” evidenciados pelas altas taxas de

⁶⁸ Relativiza-se a “prosperidade” em razão de digressões sociais como o aumento da desigualdade social, a maior concentração da renda pelos mais ricos e a inflação de alimentos concomitantes ao “Milagre Econômico”, além

crescimento do produto interno bruto da economia brasileira, período que ficou conhecido como Milagre Econômico.

A partir de 1968, (...) houve substancial mudança nos rumos da industrialização brasileira, sendo que ao aumento da demanda interna por bens de consumo duráveis, fez-se acompanhar a ampliação das exportações de bens de consumo não duráveis e mesmo de algumas manufaturas (XAVIER, 2020, p. 361).

Oportunamente, todas essas conquistas, narradas à maneira do governo, rendiam argumentos ao *marketing* nacional para convencimento e adesão populares. Nesse intento, vários *slogans* ufanistas foram criados à época: “Ninguém segura este país”; “Pra frente Brasil”; “Brasil, conte comigo”; “Você constrói o Brasil”; “Quem não vive para servir ao país, não serve para viver no Brasil”; “Brasil, ame-o ou deixe-o” etc., muitos desses ufanismos são capturados dos filmetes que *Resplendor* reuniu.

Parte do espetáculo midiático do *marketing* dos governos militares, abordado no longa-metragem, insistia em representar as visitas de presidentes pelos territórios indígenas conquistados, demonstrando a superioridade e a grandeza dessas lideranças ao descer de um avião e ser recebido por uma orquestra de indígenas etnicamente vestida em saias de fibras e enfeites de penas e ossos, visivelmente aculturada e organizada em fileiras. Gilmar Arruda ressalta que a presença do indígena é sempre usada como elemento de comparação entre as regiões e seus níveis de civilização. Desse ponto de vista, “o indígena é associado à selva, ou melhor, à pujança da floresta, sendo seu modo de vida incompatível com a civilização” (ARRUDA, 2000, p. 90).

É em torno da crítica às ações políticas desenvolvimentistas e integracionistas que se ancoram as discussões do filme *Resplendor*. A obra encena testemunhos sobre os traumas causados pela Ditadura Militar brasileira, objetivando atingir a sensibilidade do espectador para colocar em primeiro plano, às vezes em *close-up*, os protagonistas da história, dessa forma a obra torna a narrativa uma representação histórica e coletiva. Contudo, não é de toda didática, posto que não se faz compreender tudo sistemicamente. Para tanto, ela exige do expectador, certo nível informativo do momento socioeconômico retratado, que o faça emergir mais criticamente, para além da emoção e da empatia de seus personagens.

As indicações historiográficas do documentário forjam-se quando, para retratar as coisas, os eventos e situações, resenha documentos oficiais da administração pública, por exemplo, como Cláudia Nunes faz ao retomar os filmetes produzidos pelos governos militares e ao reunir

do relevante papel que os financiamentos externos da industrialização tiveram na propulsão desse crescimento.

as fichas de detenção do “Reformatório Crenach⁶⁹”, em *Resplendor*, e ao apontar os relatórios oficiais da Comissão da Verdade. Reparar a trágica história de conquista, submissão e extermínio dos povos indígenas tem sido a grande motivação de muitos historiadores, geógrafos, biólogos, cientistas sociais, dentre outros acadêmicos preocupados com a questão ambiental. É nesse sentido que a obra colabora na difusão dos valores socioambientais que objetivam o desenvolvimento sustentável. Ao abordar todo o constrangimento da identidade, o apagamento da cultura indígena submetida ao regime militar, a diretora Claudia subsidia instrumentos de notório valor político formativo para a consolidação dos direitos humanos e combate ao racismo.

É, com certeza, repensando nossas necessidades e reestabelecendo padrões que levam em conta a existência das gerações futuras que conseguiremos alterar o curso da história. Mas, é muito difícil alcançar o sucesso da causa ambiental, no simples contestar da inevitabilidade do progresso e da modernização. Então, por onde nós educadores podemos começar um novo projeto de uso, ocupação e etnoconservação do meio ambiente?

Buscando identificar concepções diferentes de EA, as pesquisadoras Chrizian Karoline Oliveira, Daniele Saheb e Daniela Gureski Rodrigues, no artigo “A Educação Ambiental e a Prática Pedagógica: um diálogo necessário”, identificaram a necessidade de serem dados mais subsídios teóricos e metodológicos aos professores, para que possam promover aprendizagens mais significativas por meio das práticas em EA, ressaltando, assim, a relevância de se trabalhar com os problemas que afetam principalmente a localidade, e que permitam um maior envolvimento dos professores, possibilitando reflexões sistêmicas, imprescindíveis à temática ambiental.

A obra fílmica *Resplendor* expõe-nos a necessidade da revisão de documentos oficiais que corroborem para a promoção de políticas de afirmação cultural, ao mesmo tempo que se constitui um instrumento didático para pesquisa da etnia Krenak e de outros povos indígenas do Brasil em situação vulnerável. A coerência histórica e o conteúdo crítico reflexivo da obra fílmica, que puderam ser cotejados mediante os artigos e outros textos aqui arrolados, permitem concluir que o trabalho dos diretores Cláudia Nunes e Erico Rassi nos oportuniza um incremento metodológico de importante significância formativa para o trato da EA.

Ao se cancelar a substância historiográfica e o potencial sensibilizador dos filmes exibidos no FICA, a exemplo da obra *Resplendor* aqui discutida, resta-nos perseguir a democratização do acesso aos filmes para as escolas do estado, sem agravos às questões de direitos autorais. Além de difundir o festival, essa ação pode significar um melhor

⁶⁹ Variação ortográfica para designar a etnia Krenak, encontrada nas fichas de detenção microfilmadas.

aproveitamento dos recursos “filmicos historiográficos” e dos investimentos públicos, enlaçando-se mais o segmento educacional e, quiçá, embalando projetos voltados para o ensino da EA.

3.3 *O Dente do Dragão: a tragédia sob a estética experimental.*

O ganhador do prêmio João Bennio de melhor filme goiano do FICA 2022 foi *O Dente do Dragão*, de Rafael Castanheira Parrode. A obra é um curta-metragem de 27 minutos do gênero experimental⁷⁰, lançada em 2022. O roteiro de Parrode consiste numa seleção⁷¹ e montagem de cenas das fitas: *Die Nibelungen: Siegfried*, Fritz Lang (1924); *Godzilla versus Destorroya*, Takao Okawa (1995); *Jag Har ceslum I blodet*, Lars Westman (2007); *O trem de ferro*, Mário Kuperman (1980); e *Quinta essência*, Lourival Bélem Jr. e Ronaldo Araújo (1982); além de vídeos e reportagens como do Arquivo jornalístico, Césio 137, do Acervo TBC (1987-1988) e da Estação ciência, Césio: um anos depois, da TV Manchete (1988), Cannes publicidade, anos 60 e 70 (Acervo sem datação e local) e *Dolores Project Archeology, National archive and records administration* (1979), sob trilhas musicais de “Divino solar” e Noites Goianas, da Orquestra Sinfônica das Águas Goiana e de Guilherme Vaz (2000), trechos do álbum *Rua 57, rua 57, n.60, vida seca* (2015) e de uma narração de Orson Welles, do poema “*Song of Myself*”, de autoria do jornalista e americano Walt Whitman.

A obra exhibe uma performance de imagens e sons, recortados a partir dos recursos supramencionados para rerepresentar o episódio do acidente radiológico com o Césio 137, ocorrido na cidade de Goiânia, em 1987. Episódio que ficou amplamente conhecido por meio das mídias de comunicação e por meio de inúmeros trabalhos acadêmicos à exemplo do artigo do professor Eliezer de Oliveira (2013, p.142), segundo o qual:

A contaminação como o material radiativo se espalhou quando dois coletores de materiais recicláveis – Roberto Santos Alves e Wagner Morta Pereira – recolheram uma bomba de Césio 137, abandonada em um terreno baldio, no centro da cidade. Eles venderam a blindagem de chumbo e o cilindro contendo o material radioativo para um dono de ferro-velho, Devair Alves Ferreira, que fascinado pelo brilho noturno do Césio 137, distribuiu o pó para amigos e familiares. As pessoas que tiveram o contato

⁷⁰ De acordo com o Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, de Jacques Aumont e Michel Marie a expressão filme experimental pode ser definida por critérios como: não se realizar no sistema industrial, não tem distribuição comercial, não visa à distração e nem necessariamente a rentabilidade, **é majoritariamente não-narrativo e trabalha questionando, desconstruindo ou evitando a figuração**. O experimental parte da subversão do tradicional uso da linguagem, ou dela faz uso para além de suas capacidades narrativas. Disponível em: <https://cineartesanotamaro.files.wordpress.com/2011/05/dicionario-teorico-e-critico-de-cinema-jacques-aumont-michel-marie.pdf>. Acessado em: 17 de junho de 2022. (Grifo nosso).

⁷¹ Parte dos materiais que serviram de base à composição identificamos sem maiores dificuldades na plataforma YouTube.

direto com o material, quase que imediatamente, passaram a sentir os efeitos da radiação no organismo: perda do paladar, náuseas, vômitos, dores e queimaduras na pele. Elas e alguns médicos, primeiramente associaram os sintomas à intoxicação alimentar. Maria Gabriela Alves intuiu que os sintomas poderiam estar associados à peça que brilhava no escuro. Diante disso, com ajuda de um empregado, Geraldo Guilherme da Silva, levou-a, de ônibus coletivo, à Vigilância Sanitária. De início, os técnicos não identificaram o material, mas o cruzamento de informações entre eles e os médicos do Hospital de Doenças Tropicais, para onde foram muitos irradiados, levantou a suspeita de contaminação radiativa. No dia 29 de setembro de 1987, foi chamado o físico, Walter Mendes Pereira, para examinar o equipamento, detectando a contaminação radioativa.

Todavia, a narrativa de Parrode não é linear, nem é acompanhada de oralidade ou legenda, não traz um discurso verbal capaz de explicá-la e tampouco os sons justapostos às imagens podem contextualizá-la simbolicamente, como se é comum e necessário em narrativas para a abordagem pedagógica da EA como defendido por Santaella:

o verbal é sumamente necessário em vídeos de teor educativo por que se trata de dissertar e mesmo de construir um argumento sobre o assunto focado. Quando se destina a públicos mais jovens para os quais a construção de um argumento é muito abstrata, o vídeo faz uso do discurso narrativo (2002, p. 128).

Sob o ponto de vista semiológico, de maneira predominante, os signos em cena na obra *O Dente do Dragão*, caracterizam uma alegoria e não está passível de uma associação simbólica, a ausência de valor interpretativo claro, constituiu-o assim, uma peça confusa do ponto de vista didático. De acordo com Ferreira,

a Retórica antiga teorizou a alegoria como uma forma de expressão, em que se “diz b para significar a”⁷⁴; consiste, portanto, na substituição de um pensamento por outro a que está ligado, mantendo uma relação de semelhança entre o referente e seu significado subjacente. Na alegoria, cada elemento expressa outro significado que não o seu sentido manifesto, remetendo a outro nível de significação (2007, p. 8).

O filme trouxe como sinopse: “Os anos 1980 foram marcados por um imenso acidente nuclear em Goiânia, o segundo maior do mundo. Dois catadores espalharam radiação acidentalmente pela cidade enquanto manipulavam um antigo aparelho de radioterapia”. Todavia, as escolhas metodológicas do diretor, na obra *O Dente do Dragão* são a imagem e o som, as quais se sobressaem na narrativa e aparentemente se sobrepõem ao argumento.

Parrode exacerba a percepção da montagem ⁷² enquanto linguagem, exibindo-a por meio da descontinuidade dos planos. As obras fílmicas anteriormente analisadas (*Parque Oeste*, de Fabiana Assis, e *Resplendor*, de Claudia Nunes e Érico Rassi) obviamente não prescindiram

⁷² O processo de montagem do filme diz respeito aos procedimentos adotados para a construção da narrativa fílmica que consiste na seleção e na sequência de imagens e sons, justando os planos de um filme ou de um produto audiovisual de forma a construir sentido e alcançar um objetivo determinado, seja estético, narrativo, dramático etc. Essa é uma etapa de pós-produção audiovisual.

da montagem, mas se caracterizaram por seguir uma estrutura clássica, de transições tênues entre os planos⁷³ e de certa linearidade narrativa, processos que asseguraram a sensação de continuidade às obras, em que a eficiência da montagem esteve quase despercebida. A obra de Parrode, ao contrário, traz planos muito bem marcados por sequências que pouco se amalgamam, desnaturalizando a montagem. Obviamente, essa é uma escolha conceitual, que prima, na linguagem do cinema, por uma descrição cristalina. Não se observa a intenção de representar, mas de diluir as imagens da realidade, fundindo-as com a perspectiva mais abstrata. As impressões da obra são sensoriais. As formas decompostas por luzes, os ruídos e sons agravam a percepção do desconforto e da confusão que as imagens inspiram, impressões que objetivamos recortar nos prints de tela, figura 17. O incomodo dos sentidos se sucede nos experimentos de luzes, formas decompostas e sons aflitivos aparentemente intencionados pelo diretor.

“Queria que o filme [‘O Dente do Dragão’] abordasse o tema de maneira pictórica, via sensações, e com as questões que as intervenções na imagem poderiam suscitar. Todo ano, em Goiânia, na época do Césio, os canais voltam a falar sobre isso, e entrevistam as vítimas. Os fatos ainda são muito explorados. Preferi ir por outro caminho” (Blog Papo de Cinema, 2022).

Figura 17 - O dragão de Siegfried (esquerda superior) / Rosto sob efeito de luzes estroboscópicas (direita superior) / Cubo de gesso, molde de artefato arqueológico (esquerda inferior) / A bailarina em ambiente psiquiátrico (esquerda inferior)



Fonte: Prints de tela do filme: *O Dente do Dragão*. Montagem da autora.

⁷³ Sucessão de imagens em movimento sem interrupções de qualquer tipo.

Ao *blog* Papo de Cinema, Parrode assumiu ter adotado uma narrativa de pretensões sensoriais do acidente radiológico com o Césio 137. No início do filme, o diretor expõe uma cartela advertindo ao espectador fotossensível da aplicação de efeitos estroboscópios⁷⁴. Essas escolhas metodológicas, por si só, tornam o uso do filme também tecnicamente inadequado ao ensino-aprendizagem da EA, na educação básica.

Segundo definições da Física, Machado *et al. apud* Nishiyana,

o efeito estroboscópico é um fenômeno visual causado pelo *aliasing* que ocorre quando o movimento contínuo é representado por uma série de amostras em intervalos periódicos de tempo. Este efeito causa a ilusão de um movimento aparente ou até mesmo a ilusão da falta de movimento quando a visão de um objeto é representada por uma série de amostras curtas distintas de uma visão contínua, com o objeto em movimento rotacional ou cíclico a uma taxa próxima a taxa de amostragem (2012, p. 3).

O uso de luzes de efeito estroboscópico na formatação da obra torna a obra não recomendada para o uso didático escolar, haja vista o potencial risco de se engatilhar processos convulsivos epiléticos em pessoas fotossensíveis. De acordo com estudos de caso relativos à epilepsia fotossensível da Academia Brasileira de Neurologia (ABNEURO) (1990),

a epilepsia fotossensível tem prevalência estimada em 1 para 10000 pessoas 13, sendo as mulheres duas vezes mais acometidas que os homens 20. A fotossensibilidade tem sido descrita em pacientes de ambos os sexos, com idade compreendida entre 7 meses e 65 anos e com maior freqüência entre os 11 e 15 anos de idade 16 (1990, p. 348).

Apesar da pequena incidência de casos epiléticos, registram-se, pela *internet*, diversos casos de crianças acometidas por desmaios, visão turva, tonturas, náuseas, convulsões e casos de cegueira temporária, como parece ter ocorrido com mais de 685 crianças japonesas depois de assistir ao episódio da série Pokémon, transmitido no Japão, como ilustra reportagem da revista *Superinteressante*, publicada em 16 de dezembro de 2019.

Apesar dos conteúdos de mecânica serem objetos de estudo da Física, no Ensino Médio, o efeito estroboscópico constitui-se um assunto pouco evidenciado nesse currículo escolar. A ausência de referências desse conteúdo em particular pode justificar a dificuldade de encontrar aportes simbólicos que contribuam para o processo de significação artística e interdisciplinar da obra de Parrode. Ademais, a falta de uma interpretação mais didática do argumento, bem

⁷⁴ O estroboscópio é um instrumento usado para fazer um objeto em movimento cíclico parecer que está se movimentando mais devagar ou que está parado. O princípio é usado para estudar rotações, oscilações e vibrações de objetos. Peças de máquinas e cordas vibrantes são exemplos comuns.

como a insubordinação das cenas às narrativas sócio-históricas mais conhecidas do acidente em tela, também são condições que indicam falha da significação e conseqüente detração de competência comunicacional.

Em *O Dente do Dragão*, as possíveis conexões sógnicas exigem do espectador competências interpretativas complexas, muito próprias da linguagem de cinema, cremos nesta análise que a partir de suas escolhas narrativas Parrode determinou seu expectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O FICA é uma das políticas de cultura de maior proeminência regional, tendo se projetado, em grande parte pelo valor destinado às suas premiações. Desde a concepção, o evento tem ofertado aos participantes um ambiente multicultural, com atividades de entretenimento e de formação audiovisual e, por excelência, de difusão das temáticas ambientais, configurando-se como um meio de promoção de conteúdo dos saberes socioambientais e cooperando com as premissas educacionais arraoadas nas recomendações internacionais de EA e nos diversos documentos normalizadores da Educação Nacional.

Enquanto empreendimento governamental, o festival se configurou como uma revolucionária política pública, a qual influenciou de maneira direta sobre a produção e a formação do segmento audiovisual. Ele incrementou as possibilidades de inserção do cinema goiano no mercado, além de ter acrescido à cultura goiana um atraente espetáculo, para o qual muito colaborou sua estética acadêmica e a diversidade de representações culturais e artísticas, que são emolduradas pela singular ambiência do cerrado e pela arquitetura vernácula, particulares à Cidade de Goiás.

Além dos cursos técnicos, graduações e especializações em cinema e audiovisual que se concretizaram em Goiás, fomentados pelo processo de consolidação do FICA, demonstra-se por meio das análises de seus filmes que o conteúdo ambiental recrutado pelo festival, mediante a curadoria pedagógica e a indispensável mediação docente, pode subsidiar recursos potencialmente significantes para a aprendizagem da EA de toda a Educação Básica. Assim, ao organizar e difundir as muitas histórias e saberes ambientais, o festival oportuniza a diversificação de recursos didáticos-pedagógicos de temas transversais coerentes com os documentos que parametrizam a Educação Nacional.

No final do ano de 2017, o documento da Base Nacional Comum Curricular elegeu as macroáreas temáticas da Educação Nacional: Cidadania e Civismo, Ciência e Tecnologia, Economia, Meio Ambiente, Multiculturalismo e Saúde. É, certamente, muito possível que o FICA possa, a partir de suas obras filmicas, aludir a todas essas discussões obrigatórias no currículo escolar, como exemplificam as análises dos filmes que constituem esse trabalho.

Aqui, também é interessante pontuar o consenso entre tantos pensadores da educação sobre a necessária diversificação de métodos e recursos que atendam as aptidões de aprendizagem diferenciadas e que facilitem e otimizem o ensino-aprendizagem. Se as formas de aprender não são únicas, faz-se bem-vinda e necessária a diversificação de métodos e recursos que facilitem e otimizem a aprendizagem, tais como o uso do cinema em sala de aula.

A imprescindibilidade curricular da pluralidade de recursos está lavrada no Art. 26, da LDB.

Os currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio devem ter base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e em cada estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos. (BRASIL, 1996).

A importância dessa diversificação de recursos também foi firmada pela Lei nº 13.006, de 2014, que acresce à LDB 9.394/96 a obrigatoriedade de integrar à proposta pedagógica escolar o uso de filmes de produção nacional, por, minimamente, 2 (duas) horas mensais. Essa instrução reitera a relevância do FICA no subsídio de conteúdos e na orientação metodológica para aplicação do cinema como instrumento didático.

Como tentamos demonstrar nas análises filmicas e como afirmam as teorias interpretativas da semiótica arroladas, mais que colaborar na ilustração de aulas, o uso de filmes enseja o desenvolvimento de percepções estéticas, críticas e poéticas. Para Napolitano (2019, p. 11 e 12), “[...] trabalhar com cinema em sala de aula é ajudar a escola a reencontrar a cultura ao mesmo tempo cotidiana e elevada, pois o cinema é o campo na qual a estética, o lazer, a ideologia e os valores sociais mais amplos são sintetizados numa mesma obra”.

Consideramos, a priori, que os vídeos premiados pelo FICA, em sua maioria, são peças de valor interpretativo sofisticado e predominantemente inclinadas à especialistas em cinema e ou meio ambiente, mas, ainda assim, constituem subsídios educacionais úteis à construção de valores e práticas sociais essenciais para a conservação do meio ambiente e para a qualidade de vida e sua sustentabilidade, tal qual preconiza a Política Nacional de Educação Ambiental - PNEA. Foi nessa perspectiva que analisamos os conteúdos ambientais selecionados, cotejando-os aos referenciais teóricos próprios da EA e aos principais documentos que referenciam as práticas educativas nacionais.

Como vimos, o FICA foi concebido, a princípio, para a promoção do cinema e de todo o seguimento audiovisual em Goiás. Ainda assim, as ações instrucionais e formativas ambientais que o tangenciaram (palestras, oficinas, exposições etc.) precisam ser consideradas como algo mais que estratégias de atração do grande público, visto que suas diversas formas de discussão se caracterizam também enquanto exemplificação das práxis ambientais que suas obras propalam.

Nesse contexto, a temática ambiental não deve ser abordada como uma fragilidade ou um problema, posto que o festival não desatende a funcionalidade para a qual foi concebido, a promoção do cinema e audiovisual goianos. Além de empreender, por meio da difusão do Cine

Goiás Itinerante, a democratização do acesso ao conteúdo fílmico de estudantes e professores em diversas cidades goianas. As incursões realizadas para acompanhamento das atividades do evento itinerante evidenciaram o esforço estadual em prol da difusão da mensagem do FICA, bem como o interesse de estudantes e das equipes escolares na mensagem ambiental.

Por conseguinte, as observações *in loco* do Cine Goiás Itinerante constatam que de fato existe um rico potencial didático em suas ações, mesmo não se verificando uma intervenção mediadora de conteúdo que orientasse para análise e contextualização das obras. O testemunhado interesse pelas histórias⁷⁵ nos permite inferir sobre a eficiência comunicacional das obras, mesmo aquelas que trataram de mensagens de teor mais abstrato, a exemplo do curta de Rosa Berardo, adaptado da obra “Os Meninos Verdes” da poetisa Cora Coralina em que foram representados assuntos como: “De que modo agir diante do diferente?” e “Atitudes que devemos desenvolver para lidar com o que nos é estranho: observar, pesquisar, analisar, pedir ajuda quando não somos capazes sozinhos de lidar com questões que fogem os limites das nossas possibilidades, compartilhar dúvidas e tarefas”. Noutro nível interpretativo, através dos signos difundidos na animação, é possível contextualizar a percepção de Cora, decodificando os elementos significantes como a cor verde e a cerimoniosa menção à capital federal, Brasília.

Com o exemplo acima, também ressaltamos a permanente e expressiva cooperação de profissionais e de obras goianas, fatores que configuram e contextualizam a dimensão regional, sugerem maior significação entre os conteúdos fílmicos e o espectador goiano. Esses fatores podem motivar ainda mais a participação comunitária e gerar qualidades psicológicas emocionais relacionadas ao cuidado do meio ambiente local, o qual mais diretamente nos assiste.

Consideramos, por fim, que, ao correlacionar perspectivas históricas e semiológicas, essa pesquisa contribuiu para aprofundar reflexões acerca do potencial educativo dos filmes divulgados pelo FICA abrindo caminho para que outros trabalhos de análise fílmica do festival sejam desenvolvidos e absorvidos sobretudo, em ambientes formais de educação. Para tanto, é necessário a manutenção e dinamização da difusão dos filmes ao público escolar, de maneira seletiva e pedagogicamente orientada. Quiçá essas análises possam assim, constituir uma rotina metodológica prospectiva e motivadora da práxis educacional no Estado de Goiás.

⁷⁵ Em razão das medidas de cuidado social editadas durante o período da pandemia da covid-19, as atividades presenciais do FICA Itinerante foram oficialmente suspensas de março de 2020 a fevereiro de 2022. A suspensão não permitiu que realizássemos a inclusão da análise de quaisquer das obras assistidas durante o acompanhamento do trabalho do Cine Goiás Itinerante.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Othaniel. Os músicos do cinema mudo em Goiás. A redação (Jornal digital, pub. 18/08/2016). Disponível em: <https://www.aredacao.com.br/colunas/74111/os-musicos-do-cinema-mudo-em-goias>. Acesso em: 07 de dezembro de 2021.

ARRUDA, Gilmar. Cidades e Sertões: entre a história e a memória. Bauru (SP): EDUSC, 2000.

Arquivos de Neuro-Psiquiatria. Academia Brasileira de Neurologia - ABNEURO, v. 48, n. 3, p. 348-350, 1990. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anp/a/qYnjhVSYXqgpvxfcm4xspPh/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 07 de setembro de 2022.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. A Análise do Filme. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. Lei n. 9.795, de 27 de abril de 1999. Dispõe sobre a educação ambiental, institui a Política Nacional de Educação Ambiental e dá outras providências. Brasília: 27 de abr. de 1999. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19795.htm. Acesso em: 21 de maio de 2021.

BRASIL. Lei n. 13.006 de 26 de junho de 2014. Acrescenta § 8o ao art. 26 da Lei n. 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, DF, 26 jun. 2014. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113006.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%2013.006%2C%20DE%2026,nas%20escolas%20de%20educa%C3%A7%C3%A3o%20b%C3%A1sica. Acesso em: 02 de setembro de 2022.

BRASIL. Tratado de Educação Ambiental para Sociedades Sustentáveis e Responsabilidade Global. 1992. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/secad/arquivos/pdf/educacaoambiental/tratado.pdf>. Acesso em: 22/03/2022.

CARMELO, Bruno. O dente do dragão: “queria que as imagens estivessem contaminadas, radiando até hoje”, explica Rafael Parrode. Blog Papo de Cinema, 19 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/o-dente-do-dragao-queria-as-imagens-estivessem-contaminadas-radiando-ate-hoje-explica-rafael-parrode/>. Acessado em: 20 de julho de 2022.

CAMPOS, F. I. Coronelismo em Goiás. Goiânia: Editora Vieira, 2003. p. 88.

CANDAU, Joel. Memoria e Identidad. Buenos Aires: Ediciones Del Sol, 2008, (Título Original "Mémoire e Identité", Traducción Eduardo Rinesi).

CARNEIRO, Gracielly Cristina. O Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental - FICA na produção e disseminação da consciência ambiental. Dissertação de Mestrado em Geografia, Goiânia - GO: Universidade Federal de Goiás/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2005.

CARTA DA TERRA, 1992. Disponível em:

- <https://docs.ufpr.br/~dga.pcu/Carta%20da%20Terra.pdf>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022.
- CASSIANO, Tales de Castro. Parque Oeste Industrial em Goiânia (GO): Um lugar de Memórias, Vivências e Experiências (2004-2005). 111 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2018.
- CELSO, M. Biogeografia e Ecologia. 5 ed. São Paulo: Nobel, 1985.
- CHAUL, Nasr Fayad. Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade. 4 ed. Goiânia. UFG, 2015.
- CHAUL, Nasr N. Fayad. [Sem título]. Entrevista concedida a Wanessa S. Costa de Lima, Goiânia, 15 de fevereiro de 2022.
- CHOMSKY, Noam. Mídia: Propaganda Política e Manipulação. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- Como um episódio de Pokémon mandou centenas de crianças para o hospital. In: Superinteressante. São Paulo: 2019. Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/cultura-como-um-episodio-de-pokemon-mandou-centenas-de-criancas-para-o-hospital/>. Acesso em: 07 de setembro de 2022.
- Conversa com André Luiz de Almeida, via Whatsapp, em 9 de junho de 2020.
- CRUZ, Valter do Carmo. Itinerários teóricos sobre a relação entre território e identidade. Itinerários Geográficos. Niterói. EdUFF, p. 13-35, 2007. Disponível em: <https://www.clubofrome.org/publications/>. Acesso em 28/02/2020.
- BALDY, Adriano, [Sem título]. Entrevista concedida a Wanessa S. Costa de Lima, Goiânia, 14 de outubro de 2020.
- BARQUETE, Felipe Leal. A apropriação crítica da montagem cinematográfica no uso pedagógico da imagem fílmica como mediação da aprendizagem do saber escolar. **Revista Discurso e Imagem Visual na Educação**, v. 1, n. jan/jun de 2016, p. 92–110, junho de 2016. Disponível em: file:///D:/Users/Win10/Downloads/ojs2-30268-70612-1-pb%20(1).pdf. Acesso em: 07 de setembro de 2022.
- FERREIRA, Luciana Fagundes Braga. A narrativa cinematográfica alegórica / simbólica no cinema de animação. Dissertação de Mestrado em Artes, Belo horizonte – MG: Universidade Federal de Minas Gerais ao Programa de Pós – Graduação em Artes. Disponível em: file:///D:/Users/Win10/Downloads/pdf%20(2).pdf. Acesso em: 07 de setembro de 2022.
- FERREIRA, Thais Arruda. Reflexões sobre cinema ambiental: uma abordagem multidisciplinar. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas - Faculdade de Tecnologia: Limeira - SP, 2013.
- FICA na produção e disseminação da consciência ambiental. Dissertação de Mestrado em Geografia, Goiânia - GO: Universidade Federal de Goiás/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2005.
- FICA. O Festival. (Site oficial). Disponível em: <http://www.fica.go.gov.br/>. Acessado em: 06 de setembro de 2019.
- GILGE, Marcelo Viktor; PRESTES, Maria Elice Brzezinski. Ernst Haeckel nas coleções de Biologia aprovadas pelo PNLD 2012: Ensino Médio. *Revista Brasileira de História da Ciência*, v. 7, n. 2, p. 325-348, 2014.

GUIMARÃES, Eudaldo. [Sem título]. Entrevista concedida a Wanessa S. Costa de Lima, Goiânia, 10 de set. 2019.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 12.ed. Disponível em: https://leiaarqueologia.files.wordpress.com/2018/02/kupdf-com_identidade-cultural-na-pos-modernidade-stuart-hallpdf.pdf. Acesso em: 20 de setembro de 2021.

Pulcineli Fabiana. 2012. “Gasto com shows chega a R\$ 7,5 milhões”. Jornal O Popular. Disponível em: <https://opopular.com.br/noticias/cidades/gasto-com-shows-chega-a-r-7-5-milh%C3%B5es-1.112528>. Acesso em: 12 de agosto de 2022.

Dívidas precisam ser quitadas para que FICA aconteça”. Diário da Manhã, Goiânia, 17 de julho de 2019. Cultura. Disponível em: <https://www.dm.com.br/cultura/2019/07/dividas-precisam-ser-quitadas-para-que-fica-aconteca/>. Acesso em: 12 de agosto de 2022.

LEAL, Tetê; MATTOS, Antônio. Festivais Audiovisuais Brasileiros: um Diagnóstico do Setor. V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19077.pdf>. Acessado em: 28 de agosto de 2019.

LEFF, Enrique. Saber Ambiental: Sustentabilidade, Racionalidade, Complexidade e Poder. 9. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2012.

MACHADO, Jussara Gomes; ANDRADE, Júlio César; NASCIMENTO, Lucas do Carmo, BARBOSA, Thiago Alberto e SILVA, Edgar Junior. Uso da Metodologia PBL na Análise do Efeito Estroboscópico. Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) Feira de Santana – BA – Brasil: Departamento de Tecnologia – DTEC. Disponível em: <<http://file:///D:/Users/Win10/Downloads/9014-1105-7344-1-10-20191222.pdf>>. Acesso em: 7 de setembro de 2022.

MARTINS, José de Souza. O tempo da fronteira. Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 145-203.

MARX, Karl. O capital. Livro I. Volume II. Capítulo XXIV. A acumulação primitiva e capital.

MEADOWS, D. et al. - The limits of growth - Universe Books. Nova York, 1972. Disponível

MENDONÇA, Edilene Trigueiro. Cidade de Goiás, Patrimônio Histórico e o Desenvolvimento Local: uma análise dos impactos do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental - FICA. Dissertação (Mestrado de Planejamento e Desenvolvimento Territorial) Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2009.

MIRANDA, Suzana Reck. A clássica música das telas: O uso e a formação do tradicional estilo sinfônico. Ciberlegenda - Revista do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, n. 24 (n.d.) p.19. Disponível em: file:///C:/Users/Win10/Downloads/A_classica_musica_das_telas_O_uso_e_a_fo.pdf. Acesso em: 21/03/2020.

NAPOLITANO, Marcos. Como usar o cinema na sala de aula. São Paulo: Contexto, 2019.

NUNES, Marilene. A história que os ecologistas não querem contar (parte I). Blog Ambiente Legal. 15/04/2014. Disponível em: <https://www.ambientelegal.com.br/a-historia-que-os-ecologistas-nao-querem-contar-parte-i/#:~:text=Os%20seus%20ide%C3%B3logos%20foram%20buscar,que%20foi%20gerada%20a%20ecologia>. Acesso em: 25/03/2022.

O DENTE DO DRAGÃO. Direção de Rafael Castanheira Parrode. Barroca e F64 Filmes, 2022.

(27 min.).

OLIVEIRA, C. K.; SAHEB, Daniele; RODRIGUES, DANIELA GURESKI. A Educação Ambiental e a Prática Pedagógica: Um diálogo necessário. REVISTA EDUCAÇÃO ESPECIAL, v. 45, p. 1 - 26, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/reeducacao/article/view/33540>. Acesso em: 24/01/2020.

OLIVEIRA, Eliezer Cardoso de. O acidente com o Césio 137 e a estética do sublime. Locus: Revista de História, [S. l.], v. 19, n. 2, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20731>. Acesso em: 28 de agosto 2022.

PARQUE OESTE. Direção: Fabiana Assis. Violeta Produções. Disponível em: < <https://vimeo.com/274926385>. Acesso em: 24 de janeiro de 2021.

PEDRINI, A de G. (Org.) Educação Ambiental: Reflexões e Práticas Contemporâneas. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologias. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 31 de junho de 2020.

POLANYI, Karl. A ascensão e queda da economia de mercado. In: A grande transformação: as origens de nossa época. Rio de Janeiro: Campus, 2012. Segunda parte tópico I. O Moinho Satânico. p. 49-137 (CAP. 3-10)

RESPLENDOR. Direção de Cláudia Nunes, Erico Rassi. Viêtinam Produções, 2019. Vímeo (52 min.). Disponível em <https://vimeo.com/337996230>. Acesso em: 24 de janeiro de 2021.

Revista UFG/junho 2006/Ano VIII. n. 1. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/issue/view/1856>. Acesso em: 23 de junho de 2020.

RUMENOS, Nijima Novello; SILVA, Luciano Fernandes e CAVALARI, Rosa Maria Feiteiro. Significados atribuídos ao tema “Mudanças Climáticas” em Livros Didáticos de Ciências Naturais do Ensino Fundamental II Aprovados pelo PNLD de 2014. Ensaio Pesquisa em Educação em Ciências (Belo Horizonte) Online. 2017, v. 19. e2793. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1983-21172017190113>. Acesso em: 01/04/2022.

SANTAELLA, Lúcia. A eloquência das imagens em vídeo de educação ambiental. In: Semiótica Aplicada, São Paulo: Thompson, 2004.

_____. Semiótica aplicada. São Paulo: Thomson Pioneira, 2002. p. 111 a 136.

_____. Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003. p. 135 -150.

SANTANA, Rodrigo [Sem título]. Entrevista concedida a Wanessa S. Costa de Lima, Goiânia, 16 de agosto de 2021.

SAUTCHUK, Jaime. AVENTURA MARAVILHOSA. In: Dossier FICA. Revista UFG, junho 2006, ano 8. n. 1. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48063/23444>. Acesso em: 12 de setembro de 2019.

SEDUCE – GO. Regulamento. XX Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental – FICA. Disponível em: <http://inscricao.seduc.go.gov.br/FICA/regulamento/regulamento-ptbr.pdf>. Acesso em: 28 de agosto de 2019.

SILVA, Daniela Araújo da. Diáspora Borum: índios Krenak no Estado de São Paulo (1937 –

2008) Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2009. [Dissertação de mestrado]. Disponível em:

https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/93399/silva_da_me_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 24/01/2020.

SITE OFICIAL DO FICA. O Festival. Disponível em: <http://www.fica.go.gov.br/> Acessado em: 30 de dez. 2021.

VELASCO, J. Martin. Introducción a la fenomenología de la religión. 1. ed. Madrid: Trotta, 2006.

XAVIER, Glauber Lopes. Estado Burguês, Planejamento Econômico e Industrialização no Brasil (1930-1980). Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas V.14 N.2 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/27224>. Acessado em: 06/02/2020.