

A vida nada secreta dos animais: uma análise sobre documentários de natureza partir dos Estudos Culturais

Bárbara de Abreu Borba

Resumo: O gênero documentário baseia-se em fatos “reais” para construir uma narrativa. Tal característica acaba por legitimar seus conteúdos como “cinema verdade”, embora sejam, antes de tudo, produções culturais, sujeitas aos discursos de determinada época e contexto. Os documentários de natureza têm mais de um século de história e buscaram, ao longo dos anos, segundo seus produtores e idealizadores, “retratar” a vida em ambientes “naturais” – uma “natureza” a qual, via de regra, os públicos não teriam acesso direto (via experiência) e que, em teoria, só se expressaria plenamente “longe da civilização”. A partir da perspectiva teórica dos Estudos Culturais e Estudos de Mídia, documentários de natureza são considerados artefatos pedagógicos veiculadores de ensinamentos científicos sobre o mundo natural e a vida “selvagem”. O objetivo deste artigo é analisar três filmes documentários produzidos entre 2009 e 2014 para verificar como a natureza vem sendo construída por três grandes empresas multinacionais (Disney, Warner e Netflix). Os resultados mostram que os animais são humanizados e transformados em protagonistas e antagonistas. Os enredos, bastante conservadores, mostram uma natureza “dramatizada” ou, ainda, “novelizada” para ser consumida abundantemente pelos mais variados públicos.

Palavras-chave: Documentários, representações de natureza; cinema; representações culturais

Introdução

O gênero documentário, por tradição, baseia-se em fatos “reais” para construir uma narrativa. Tal característica acaba por legitimar seus conteúdos como “cinema verdade”, embora sejam, antes de tudo, produções culturais, sujeitas aos discursos de determinada época e contexto. Os documentários de natureza têm mais de um século de história: desenvolveram-se a partir de experimentos básicos com fotografias (visando a produção de imagens em movimento) para se tornarem, no final do século XX e início do século XXI, uma das grandes indústrias de entretenimento. Filmes documentários sobre natureza possuem canais exclusivos em TV cabo e espaço, pelo menos semanal, nas TVs abertas brasileiras, além de estream em salas de cinema de todo o mundo.

Os documentários de natureza buscaram, ao longo dos anos, segundo seus produtores e idealizadores, “retratar” a vida em ambientes ditos “naturais” – uma “natureza” a qual, via de regra, os públicos não teriam acesso direto (via experiência) e que, em teoria, só se expressaria plenamente “longe da civilização”. Como a maior parte dos públicos consumidores destas

produções vive em ambientes urbanos, os documentários acabam por fazer muito mais do que, simplesmente, “retratar” a natureza e seus seres – trata-se de uma poderosa prática cultural que, por meio do entretenimento e do “deleite dos sentidos”, forma as percepções dos públicos relativamente aos animais, às plantas, ao clima da Terra.

A partir da perspectiva teórica dos Estudos Culturais e dos Estudos de Mídia, algumas análises culturais serão apresentadas para mostrar as formas de se construir a natureza, os comportamentos “naturais”, a relação animal/humano, e até mesmo entre os próprios humanos em documentários de natureza selecionados. O objetivo deste trabalho é analisar as estratégias representacionais utilizadas por grandes conglomerados midiáticos para inventar a natureza que desejam que seus espectadores consumam. Foram selecionados os filmes *African Cats* (2009) da Disneynature, *Born to be Wild* (2011) da Warner Bros. e *Virunga* (2014) da Netflix. Ao selecionar os materiais para compor o corpus empírico deste trabalho, percebeu-se que há uma tendência contemporânea à “novelização” da natureza: nesse sentido, protagonistas animais têm nomes próprios e estão envolvidos em conflitos conjugais, em disputas de família mostradas em cenas dramáticas de vingança e de amor, aventura e suspense.

Novela da vida Selvagem

“Novela” é um gênero que se consolidou inicialmente no âmbito literário, caracterizado por ser uma narrativa breve, maior do que o gênero conto e menor do que o romance, apresentando uma espécie de concentração temática em torno de um número restrito de personagens. Com o desenvolvimento das mídias audiovisuais, se tornou um gênero narrativo, abrangendo o rádio, a novela, a telenovela e, também, o cinema. As novelas, sejam veiculadas por mídia escrita ou audiovisual, visam o entretenimento popular. Moises (2006) ressalta, de modo um tanto quanto simplificado, que “as novelas se preocupam em satisfazer as pessoas que, por sua vez, desejam evadir-se do seu cotidiano hostil” (p. 111).

Existem características estruturais que, na literatura e na televisão, posicionam determinadas produções como novelas. Pelas definições literárias, uma novela não se detém no “dia-a-dia” cotidiano, mas tem preferência pelo pitoresco e pelo estereotipado – características que, segundo Moises (op. Cit.), seduzem mais e possuem mais apelo ao entretenimento e ao consumo abrangente das populações. Também apresentam sucessividade, uma espécie de “ordem sequencial de tempo” – ou seja, a cronologia é um aspecto notório ao longo da narrativa. A linguagem falada ou escrita é caracterizada pela simplicidade e, se houver figuras de linguagem, precisam ser facilmente detectadas. A dualidade maniqueísta dos

personagens é outra marcante característica da estrutura da novela: há o bem e o mal, há vilões e mocinhos e muito conflito emocional (SADEK, 2008; HUPPES, 2000; MOISES, 2009).

Sadek (2008), em seu livro “*Telenovela: um olhar do cinema*”, cita Lévy (1993) para afirmar que uma forte carga emocional é um componente fundamental para que os saberes, através das histórias contadas, sejam transmitidos de forma efetiva e assimilados de modo agradável. Segundo ele, quando se trata de explorar os sentimentos e emoções, nenhum assunto é mais recorrentemente retratado em artefatos midiáticos ao longo dos séculos que o amor (quase sempre, envolto em muito drama): “o desejo e o amor constituem, nas histórias, os principais elementos de disputa, desespero e felicidade. E quando não são os temas centrais, os autores arranjam uma maneira de tê-los como secundários ou entremeá-los nos embates sobre outros assuntos” (SADEK, 2008, p. 99).

O drama é uma estratégia muito recorrente nos mais variados gêneros fílmicos e literários e, segundo Sadek (op. Cit.), ele é causado por uma desarmonia ou desequilíbrio na trama, entre as personagens, causado por uma determinada ação. O melodrama é um tipo de drama com apelo sentimental muito marcado, e segundo o autor, as produções melodramáticas são mais economicamente viáveis.

Ao afirmar que os documentários produzem uma espécie de *novelização da natureza*, quero dizer que nas formas de se falar sobre a natureza, nos mais diversos documentários, existem características narrativas próprias do gênero literário novela. Através de análise fílmica inspirada em Bentes (2008), Bruzzo (1995, 1998) e Fabris (2011) e, também, utilizando teóricos de Wildlife Film Studies¹, Chris (2002, 2006), Horak (2009), Bousé (2011) e Mitman (2013), passo a elucidar o que estou compreendendo por “novelização” da natureza.

Quem vale mais?

O documentário *African Cats* (2009), da *Disneynature*, conta a história de dois grupos de felinos, leões e guepardos com seus respectivos filhotes. Todos eles possuem nomes próprios: Sitah, a gueparda, possui três filhotes; Mara, a leoa, possui um filhote chamada Leila e vivem no bando de Feng, o leão “dominante” da área do sul do rio. Diversos outros animais aparecem ao longo do documentário: hienas e jacarés, por exemplo, são posicionados

¹ Pode ser traduzido por “Estudos de filmes sobre vida selvagem”. É um grupo de estudos britânicos e americanos que se ocupam de analisar filmes (documentários e ficcionais) sobre vida selvagem, dentro uma perspectiva pós-estruturalista.

como “animais inimigos”, como “perversos” e o “*terror de uma mãe*”, pois tentam predar os filhotes felinos. É possível perceber, ao longo do enredo, que determinados animais são demonizados, não só pelo texto falado, mas também nas formas como o jogo de câmera, som e luz os retratam de maneira sombria e maléfica, principalmente aqueles que possuem conflitos com os “protagonistas”.

É importante considerar que os animais “vilões” deste documentário (à exceção do Leão que toma as terras, Feng) não possuem nomes próprios (são apenas “as hienas”, “os crocodilos”, “o grupo de leopardos”). É um indicativo de que, provavelmente, não são tão importantes.

Cenas de caça em que os felinos são abatidos são cenas de muita tristeza, pesar e revolta (na composição das imagens e narração). Em contrapartida, leões e guepardos caçam filhotes de zebras e gnus, mas estes – zebras e gnus – são chamados de “comida” e, quando a caça é efetiva, o narrador comemora: “*Sucesso! Os filhotes de Sitah não passarão fome*”. Por intermédio das mídias, construímos determinadas visões sobre os animais, e isso interfere diretamente na forma como nos sentimos a respeito de outros seres. Os abates de zebras, gnus e antílopes pelas leões e guepardos são narrados com muita leveza, como se, de fato, suas meras existências apenas servissem de comida para os animais protagonistas, ou como cenário de fundo para a ação dos animais protagonistas. Pode-se perceber que essas representações dos diferentes tipos de animais são carregadas de moralidades, demarcando “mocinhos”, “vilões”, seres “importantes” e “pouco importantes”.

O amor de uma mãe

Giovanne Aloï (2004) afirma que a nossa capacidade de empatia com os animais é limitada àqueles que podemos facilmente antropomorfizar, comparar comportamentos através de sua semelhança física. Assim, a expressão “mãe leoa” percorre as conversas de senso comum sobre maternidade como exemplo de mãe “boa”, “protetora” “exemplar”. Mas Meyer (2006) enfatiza que

(...) funções biológicas como a produção e secreção de leite, comportamentos e sentimentos de doação, cuidado ou amor ilimitados, usualmente inscritos no corpo feminino e colados à maternidade não têm, em si mesmos, qualquer significado fixo, final e verdadeiro, mas são produzidos e passam a significar algo específico no interior de culturas específicas (MEYER, 2006 p.120)

O discurso do amor materno é tratado no filme *African Cats* (2009) como algo inerente às leas e guepardas, ocultando o fato de que esse amor foi socialmente construído pelos humanos. O amor incondicional, o amor de entrega, o “amor materno”, foram concebidos na cultura e não estão naturalmente inscritos. O documentário em questão explora a retórica do amor materno à exaustão, como a única razão de ser das fêmeas, a naturalização da maternidade compulsória. A narração de cenas dramáticas de filhotes em perigo e mães desesperadas é comum, bem como o orgulho e a satisfação pela maternidade.

Também há várias representações sobre a relação entre machos e fêmeas que os narradores e especialistas apresentam aos públicos espectadores. Várias vezes, as fêmeas são posicionadas como pertencentes aos machos, a quem devem respeito; o leão macho, por sua vez, é o “dono das terras” onde as fêmeas caçam para alimentar a ele e seus filhotes. Cenas mostram machos se apossando do alimento das fêmeas, uma cena aparentemente violenta, enquanto o narrador justifica que o animal abatido é do leão “*por direito de macho dominante*”, mesmo não tendo participado da caça. Da mesma forma, um leão pode “possuir” várias fêmeas, mas cada fêmea é fiel a um, até que outro tome o lugar dele em batalha. As fêmeas são posicionadas de modo passivo com relação aos leões. Sitah, a gueparda que vive só com seus filhotes, é posicionada – e chamada – de “mãe solteira” e representada como desgastada pelo esforço de cuidar, caçar e proteger sozinha suas crias. Meyer (2000) diz que a produção de determinadas ideias de mãe e suas práticas de maternagem

produzem sentidos que funcionam competindo entre si, deslocando, acentuando ou suprimindo convergências, conflitos e divergências entre diferentes discursos e identidades; mas são algumas delas que, dentro de determinadas configurações de poder, acabam se revestindo de autoridade científica ou se transformando em senso comum, a tal ponto que deixamos de reconhecê-las como representações (MEYER, 2000, p. 121).

Há no documentário da Disneynature aqui mencionado (e também em outros da franquia) certa defesa da família nuclear heteronormativa. Podemos perceber, com essas cenas e narrações ao longo dos documentários, que o discurso “científico” sobre os comportamentos animais funciona a partir de determinados posicionamentos de gênero e sexualidade e institui o modelo familiar patriarcal como natural e desejável.

Segundo Zambrano (2008) o modelo familiar mais comum e aceito em nossa sociedade ocidental é o de “família nuclear”, formado por um pai, uma mãe e os filhos decorrentes dessa união. Esse modelo de família está apoiado no que a autora chama de “*realidade biológica irreduzível*” que é a necessidade natural de haver ao menos um gameta masculino e um gameta feminino para gerar descendência biológica. Deste “fato biológico”, a

família procriativa foi legitimada como o modelo natural estruturante da sociedade, principalmente a ocidental. Obviamente, há modelos de família muito plurais ao redor do mundo, desde os tempos pré-históricos até os dias de hoje, e “família” é um conceito que deve ser pensado em determinado tempo, espaço e época (ZAMBRAMO, 2008, p. 45). Mas apesar de toda uma gama de diversidade nas composições das expressões familiares, o modelo familiar nuclear heteronormativo se tornou aquele que, nos cenários sociais, possui maior valor, pois dele deriva possibilidade de procriação, e

isso acontece porque percebemos pai e mãe como sendo aqueles que dão a vida à criança, concebendo essa relação como tão “natural” que nem pensamos possa ser submetida à lei social. Cria-se um círculo vicioso fazendo esse modelo de família, por ser pensado como “natural”, tornar-se incontestável e, conseqüentemente, passar a ser visto cada vez mais como natural (ZAMBRAMO, 2008, p.47).

É possível perceber que esse modelo de família está descrito nestes documentários como modelo hegemônico não apenas por representar famílias bem-sucedidas de animais nesses moldes, mas também ao representar outros modelos como “descompassados” e “incompletos”. Um exemplo bastante emblemático está em *African Cats*, quando o narrador, em um determinado momento, diz que “*Sitah é mãe solteira, ela não tem um bando para a ajudar e proteger*”, com voz compassiva e em tom de lamúria, comparando a situação de Sitah com uma cena imediatamente anterior (na qual um leão e uma leoa assistem juntos seus supostos filhotes brincando com tocos de madeira).

Uma das cenas mais dramáticas e tristes de *African Cats* é quando Sitah precisa sair para caçar e deixa seus cinco filhotes sozinhos; quando Sitah volta, vê que eles se dispersaram assustados pela presença de outro felino em seu território. Sitah afugenta-o e tenta reunir seus filhotes. A gueparda fica até o anoitecer chamando e tentando reunir os cinco filhos, mas com a noite, chegam as “temíveis” hienas. Não são mostradas cenas violentas, apenas uma grande escuridão, e podem ser ouvidas “risadas” (em tom um tanto quanto sinistro) das hienas seguidas pelo olhar desesperado de Sitah, que segue chamando insistentemente, mas o narrador diz que as hienas levaram os dois filhotes de Sitah, e que ela os havia *perdido para sempre*. Trata-se de um momento produzido como “trágico” e reforçado por uma série de artifícios (como música, narração dramática e luzes sombrias): as vocalizações de gritos de leopardo e de risadas de hienas – sons supostamente produzidos pelos animais e que são colocados após a filmagem para dar verossimilhança à cena (DUARTE, 2008) e gerar certa tensão ao espectador. Além disso, é importante considerarmos outro efeito de sentido

produzido na articulação entre a escuridão, a música triste e a leoa: o fato de recair sobre a leoa a culpa da morte dos filhotes – por ter deixado seus filhos sozinhos para caçar, por não ter um bando para protegê-la, por ser “mãe solteira”.

O documentário da Warner, *Born to be Wild* (2011), também produz uma natureza novelizada. O documentário que mostra as atividades diárias de duas ONGs que recebem filhotes de orangotangos e de elefantes com intuito de readaptá-los a selva, uma vez que seus pais foram mortos por caçadores. O filme inicia com a seguinte frase, enunciada pelo narrador (que no Brasil não encontrei identificação, mas no áudio original é Morgan Freeman): “*Essa história parece um conto de fadas, mas é totalmente verdadeira... Em uma terra muito distante, com não apenas uma, mas duas fadas madrinhas (...)*” (BORN TO BE WILD, 2011). Notadamente, trata-se da utilização da linguagem dos contos de fadas de modo a promover a sensibilização para a causa conservacionista.

Durante as cenas de impressionante nitidez em *Born to be Wild* de um grupo de filhotes sendo embalados e ninados ao som de músicas cantadas por suas cuidadoras, uma primatóloga comenta, em uma espécie de conversa com o espectador, que apesar dos esforços da instituição, ela tem conhecimento de que aqueles filhotes estão sendo criados de maneira muito diferente do que seriam se estivessem com suas mães biológicas na selva. Mas mesmo com essa intervenção humana, a “doutora” diz que “*se desenvolverão saudáveis, se forem amados*” e que “*como nossas crianças, eles precisam de muito amor e de cuidado*” (BORN TO BE WILD, 2011). Os animais resgatados pelas duas ONGs, a *Orangutan Foundation International*, especializada em cuidados com orangotangos filhotes e *The David Sheldrick Wildlife Trust*, são em sua maioria filhotes, e os mais jovens precisam de um suplemento elaborado que substitui o leite, dado em mamadeiras ou garrafas plásticas tipo PET, tanto para elefantes como para orangotangos. Durante as cenas dos momentos das refeições com o leite, a primatóloga faz outra reflexão e também a divide com o público espectador, se perguntando se todo o carinho e amor que dão aos orangotangos são semelhantes aos que dariam suas mães biológicas... Ela acredita que não, pois para ela, “*nada é maior neste mundo que o amor de uma mãe verdadeira*” (BORN TO BE WILD, 2011).

Conservacionistas e conservadores

Nas análises empreendidas, é possível perceber que diversos valores, moralidades e ideologias estão incorporadas nas narrações e composição das cenas como pretexto de que se tratam de “leis da natureza”, de comportamentos “naturais” das populações animais. Esses modos de narrar as “histórias da vida selvagem” reforçam valores sociais conservadores como

se eles estivessem inscritos de modo essencial nos mamíferos-personagens, como o amor maternal e a suposta “total entrega da mãe” e a formação da família nuclear (ou, ainda, a pertença a algum macho para que tenha uma “vida melhor”).

Derek Bousé (2001) salienta que o estilo predominante de filme documentário nos cinemas no período anterior a Segunda Guerra Mundial eram os de expedição, safaris e caças. O contato humano com animais exóticos e lugares selvagens era enfatizado. Filmes com animais selvagens não mostravam qualquer tipo de relação entre os animais, seja sexual, familiar ou de outro tipo além das interações tróficas e violentas.

Cinthya Chris (2006) relata no livro *Watching Wildlife* que as televisões colonizaram as residências americanas entre 1948 e 1960, prometendo unir a família no interior da residência doméstica com programações voltadas para o entretenimento. Como antes já comentado, a exibição de filmes sobre natureza no cinema caiu de forma muito significativa com o surgimento da televisão, mas a indústria de documentários se adaptou e se adequou às novas mídias. Chris (op. Cit.) considera que a televisão foi (e ainda é) um mecanismo de manutenção da imagem da família norte-americana e, portanto, seria surpreendente se os filmes documentais sobre natureza não apelassem para a centralidade de determinado tipo família. Segundo Chris (2006), a seleção de um companheiro, a união monógama, o cuidado exclusivamente feminino do filhote, o excesso de ênfase no comportamento reprodutivo masculino, a passividade da fêmea como um prêmio em disputa pelo macho mais competente e a recompensa e sucesso da fêmea reduzida à obtenção de uma prole forte e saudável (características advindas do macho) são alguns exemplos de estratégias representacionais que mostram as tendências patriarcais de concepção do que é natural (normal, correto e aceitável) ou não.

O autor do livro *Reel Nature: America's with Wildlife on Film Romance*, Greg Mitman (2006), comenta que o documentário *A marcha dos pinguins* (2005), produzido pela Warner, foi épico pelo sucesso de imagens e críticas. O referido documentário foi vencedor de um Oscar e teve a segunda maior arrecadação da história do cinema documentário até então – 77 milhões de dólares só nos EUA –, só ficando atrás de *Fahrenheit 11/9*, de Michel Moore, um documentário sobre os atentados de onze de setembro de 2001. Segundo Mitman (op. Cit.), o sucesso dos pinguins se deu, principalmente, porque foi aclamado pelos conservadores, principalmente após o primeiro estado americano aprovar o casamento entre pessoas do mesmo sexo. Considerado por conservadores (de direita) e representantes religiosos uma incontestável prova de um “*design inteligente*”, é tido como um filme que mostra “o lindo retrato da monogamia, da beleza do sacrifício de um casal para manter os filhotes, além da

sobrevivência de mães e filhotes em um ambiente tão inóspito e perigoso”. O autor refere, ainda, que a direita religiosa encontrou um aliado na natureza, e embora a Warner tenha sido confrontada sobre a forma como os pinguins foram representados, Laura Kim, vice-presidente da Warner, se justificou para o *The New York Times* da seguinte forma: “*Eles são apenas aves*”. Mas, de fato, concordo inteiramente com Mitman (op. Cit.), que afirma: “aves não são apenas aves, ao menos não na tela; contar histórias é o ofício básico do cinema. E os animais, ao realizar um filme, voluntariamente ou não, contam histórias por meio das quais os seres humanos atribuem sentido ao mundo” (MITMAN, 2006, p. 253).

Cenas de Sexo Selvagem

African Cats, *Born to be Wild* e *Virunga* são documentários que possuem filhotes em quase toda sua trama, alguns até nascem durante ou no início dos filmes, mas sem qualquer cena que remeta ao acasalamento, nascimento ou parto. Demonstrações de atividade sexual entre animais nas telas quase sempre foram polêmicas. Um exemplo bastante interessante, citado por Chris (2006), gerou um enorme desconforto popular da comunidade americana na década de 1950: a exibição de uma cena do documentário *True-Life Adventure: The Vanishing Prairie (1954)*, na qual havia o nascimento de um filhote bisão americano. Cenas de nascimento ou coito jamais tinham ganhado visibilidade nos rolos de filmes até então, e em resposta à cena do parto, o Conselho Estadual de Censura Cinematográfica de Nova Iorque proibiu a exibição do filme por muito tempo. A televisão americana, bem como a indústria cinematográfica, resistiu às representações de comportamentos explicitamente sexuais ou de partos de animais por quase três décadas (CHRIS, 2006).

Embora Greg Mitman (2006) argumente que o comportamento sexual dos animais nas telas tenha adquirido posteriormente um status de “científico, educativo, saudável e divertido”, em nenhum dos filmes aqui analisados houve qualquer cena de atividade sexual reconhecível. Embora a centralidade da família (principalmente a relação mãe/filho) seja um aspecto que perpassa todos os três documentários e haja muitos filhotes e todo seu percurso de crescimento e aventuras sem fim, em nenhum momento a concepção e o nascimento são processos evidentes. Por mais tolo que isso possa parecer, em todos os filmes documentários que meu recorte empírico abarca, os filhotes surgem quase que de geração espontânea nos braços ou mamas das fêmeas, sem machos, sem sexo, sem parto².

² Apesar dos documentários aqui analisados não conterem cenas de acasalamento e nascimentos, Chris (2006) afirma que imagens de sexo de animais se tornaram comuns no gênero televisivo de vida selvagem não muito tempo depois de novas teorias sobre o comportamento sexual, tanto humano como animal, tinham começado a

Violência naturalizada

Em outra cena de *African Cats*, após uma fervorosa narração de uma batalha entre Feng e Kali, os leões machos, pelo território – e pelas fêmeas, de acordo com o que somos informados pela narração –, o vencedor, após afugentar os filhotes machos do “líder” anterior, tenta acasalar com uma das fêmeas, que aparentemente o rejeita. O macho insiste, há um pequeno conflito (amenizado pelo narrador que acha graça, dizendo que a fêmea está condoída pela perda de seus filhotes machos e ainda não deseja contato, mas “é só uma questão de tempo”), o ensaio de uma possível cópula a contragosto da fêmea foi narrada com tanta suavidade dentro de um discurso sobre natureza tão antropomorfizado e cheio de “valores” familiares que nos faz pensar em como isso poderia ser um legitimador para a violência de gênero, por exemplo. Desmond Morris, citado por Chris (2006), demonstra incômodo com a tendência científica de aplicar/interpretar as observações e resultados sobre os animais não humanos para os humanos. Para Morris, os seres humanos são uma espécie animal com os seus próprios padrões peculiares de práticas sexuais, a criação dos filhos, a aquisição de alimentos e abrigo, a forma de resolução de conflitos. Comportamentos humanos não podem ser comparados de forma homóloga a qualquer outro comportamento animal, simplesmente pelo fato de existir todo um aparato simbólico, social e cultural fortemente constituidor de identidades:

Os cientistas (e aqueles que documentam o seu trabalho, como jornalistas e produtores de filmes de animais selvagens), como o resto de nós, podem ser tendenciosos em suas interpretações do comportamento animal por terem dependência de suas próprias experiências humanas, limitadas por seus recursos linguísticos com o qual nomeiam e explicam os comportamentos não-humanos, além de terem suas posições ideológicas e científicas, explícitas e implícitas, conscientes e inconscientes (CHRIS, 2006, p. 234).

Como Jennifer Terry (1999) argumenta, assistir animais seja nas telas, zoológicos ou em seu habitat, é uma prática *voyeurista*. “Nós olhamos para o comportamento sexual dos animais para dar sentido às relações sociais humanas, e ao fazê-lo, reforçamos ideias culturalmente dominantes sobre gênero e sexualidade” (TERRY, 1999). As práticas e os

emergir das ciências biológicas. Com a emergência da Sociobiologia em 1977, estudos comportamentais sobre as práticas afetivas e sexuais dos animais e humanos, com especial ênfase no determinismo biológico de que as mulheres são, por "natureza", educadas e monogâmicas, enquanto os homens são promíscuos, mas protetores da família. Grande parte das teorias sociobiológicas decorre dos postulados de Charles Darwin, que descreveu diversos comportamentos de fêmeas e de machos dentro do que podemos considerar estereótipos de gênero.

comportamentos animais não podem ser vistos como um fundamento natural e elementar para a compreensão do comportamento humano.

Mitman (2006) conta que em 1977, David P. Barash, biólogo, publicou um artigo descrevendo que em que determina espécie de patos-reais, os indivíduos do sexo masculino abandonam seus comportamentos de cortejo típicos para “estuprar” fêmeas resistentes a eles e cujos companheiros estão ausentes. Esse estudo causou revolta em grupos feministas, pois Barash afirmou que a cópula forçada (o estupro) é motivada pela necessidade de reprodução da espécie quando as fêmeas não estão dispostas a consentir.

Ou seja, estupro entre patos ou humanos é um atalho através do qual o macho – especialmente aquele considerado de baixa patente e improvável de ser selecionado por fêmeas para uma relação sexual consensual – visa maximizar a chance de que seu material genético sobreviva para outras gerações (MITMAN, 2006, p. 102).

Diversos biólogos e sociobiólogos da época afirmavam (e muitos ainda afirmam) que talvez estupradores humanos, em sua maneira equivocada e criminosa, estejam fazendo o melhor que podem para maximizar sua aptidão genética. Em 1979, Barash, então, reformula a ideia de que o estupro é uma adaptação evolutiva, uma estratégia reprodutiva (propriamente masculina) desenvolvida para superar a seletividade do sexo feminino.

Questões sociais e jurídicas sobre o que considerar um estupro e de quem seria a responsabilidade começaram a fervilhar. Este é um bom exemplo de como o conhecimento científico pode servir para naturalizar a violência de gênero.

Em 2000, Randy Thornhill e Craig T. Palmer publicaram um livro polêmico, *The Natural History of Rape*, no qual os autores elaboraram teorias de que o estupro poderia ser uma adaptação evolutiva direta ou um “subproduto” de outras adaptações (isto é, um tipo de efeito colateral, uma consequência do comportamento de outras adaptações evolutivas como a agressão naturalmente masculina ligada ao seu instinto reprodutivo). Greg Mitman (2006) resume a argumentação do livro de Thornhill e Palmer no seguinte trecho:

Desde que as mulheres se tornaram exigentes, os homens foram tentando encontrar uma maneira serem escolhidos. Uma maneira de fazer isso é possuir características que as mulheres preferem: homens com características do corpo simétricas são atraentes para as mulheres, provavelmente porque essas características são um sinal de boa saúde (MITMAN, 2006, p. 232).

É realmente absurdo pensar que uma prática violenta e sexista encontre ainda no século XXI tal legitimação científica, inspirada em estudos de observação e cenas gravadas de comportamento de cópula animal. Nas palavras do geneticista evolucionista Jerry A. Coyne,

“certamente é absurdo supor que o estupro pode ser uma estratégia reprodutiva em seres humanos, só porque é uma estratégia reprodutiva em moscas ou patos”.

Conservando o racismo

Virunga (2015), indicado ao Oscar de melhor documentário em 2015, tem uma ênfase diferente dos outros documentários escolhidos para compor esta investigação: trata-se de um filme no qual o núcleo dos animais é praticamente “passivo”, pois a luta (literal e politicamente) se dá entre os guardas florestais (conservacionistas) e uma petrolífera britânica, a *SOCO Internacional*, que obteve licença para explorar a área do parque que abriga os últimos gorilas das montanhas do mundo.

O parque Virunga é patrimônio da humanidade, segundo a UNESCO, mas é palco de guerra de interesses econômicos imperialistas, e a licença para a exploração foi obtida por meios ilegais, à base de propina da *SOCO*, exploradora de petróleo. O documentário começa com várias cenas em preto e branco, em ordem cronológica, sobre o processo colonizador sofrido pelo Congo e as guerras decorrentes disso. São cenas e falas muito difíceis de assistir, pois aparecem crianças mutiladas, homens brancos abrindo fogo em tanques contra comunidades inteiras, áreas sendo devastadas por incêndios, amontoados de corpos congolenses sendo ridicularizados por militares brancos e execução de líderes congolenses contrários aos ditadores britânicos. Em uma das cenas, um soldado francês, falando para/com a câmera, diz: “*O negro é um animal para mim...*”. Então chega o tempo presente no filme, as cenas em HD são apenas melhores que as anteriores devido a resolução, é uma cena de enterro, muitas mulheres gritando e chorando, homens levando um caixão com a bandeira do Congo. Era um guarda florestal assassinado, o de número 130 desde que o conflito Parque Nacional Virunga e petrolífera *SOCO* começou.

Os países do continente africano foram (e ainda são) enfaticamente representados como lugares de extrema selvageria e pobreza. Um lugar onde doenças, guerras e precariedade de recursos são uma constante. Apesar da abordagem do documentário *Virunga* demonstrar que a responsabilidade pela pobreza e pela instabilidade da organização política é do povo, os congolenses, a todo o momento, são mostrados como “sofredores”, “passivos”, “dominados”, “permissivos” e facilmente coagidas pelo dinheiro dos europeus.

Os principais chefes do parque de Virunga são homens brancos, estrangeiros – assim, as mentes que lideram as investigações e as estratégias de proteção são brancas, e as pessoas na linha de frente, que literalmente defendem os territórios de Virunga, armados e sem

nenhuma proteção no corpo, são negros; os cuidadores de gorilas, que os alimentam e limpam, são negros, os congolenses.

Emmanuel de Merode foi trazido da França com o único objetivo de administrar de forma “adequada” o parque, ele é belga e personagem de destaque no documentário. Outra personagem central é Mélanie Gouby, jovem jornalista francesa, que foi para o Congo pois, segundo sua fala no filme, “*sempre sonhou ser uma correspondente de guerra*”. Juntos eles encabeçam uma “espionagem” para provar que a *SOCO* age de forma ilegal no país. Rodrigue Katembo é biólogo, chefe dos vigias do parque, e André Bauma é o principal cuidador do orfanato de gorilas que existe dentro do parque. Ambos são congolenses, falam inglês e francês fluentemente, mas não é raro durante o documentário, Emmanuel lhes dar explicações sobre o conflito político de forma infantilizada, seguido de “*Você entende?*” ou, ainda, “*consegue entender?*”. Stuart Hall, no texto “O espetáculo do Outro”, diz que “os negros ainda são vistos como infantis, simples e dependentes, embora capazes e prestes (após um aprendizado paternalista) a algo mais parecido com a igualdade com os brancos”. (HALL, 1997). Nota-se em Virunga que tanto os “brancos maus”, os petroleiros, quanto os “brancos bons”, defensores do parque, mostram que os congolenses não têm capacidade para administrar seu território, necessitando de interferência do “primeiro mundo”. É paradoxal como o documentário, ao mesmo tempo em que tenta condenar as práticas colonialistas do povo europeu, responsabilizando-o pelas formas criminosas de exploração, reforça lógicas racistas.

Em *Born to be wild*, as fundadoras das ONGs são senhoras europeias que também narram suas próprias trajetórias de defesa dos animais durante o documentário, histórias tocantes de amor e total entrega aos pequenos elefantes e orangotangos órfãos. Elas são as estrelas do filme, pessoas admiráveis e bondosas que abdicaram de suas vidas confortáveis em seus países ocidentais para administrar áreas de conservação da vida selvagem em países longínquos. Os funcionários das ONGs são todos habitantes locais, todos andam uniformizados, padronizados. Todas as cuidadoras dos orangotangos são mulheres de Bórneu, uma ilha asiática. Os cuidadores de elefantes são todos homens, quenianos. O trabalho de alimentar, limpar, cuidar, entreter e medicar é todos deles. Nas cenas ao longo do documentário é possível perceber que estão sempre sujos de lama, ou comida, coisas da lida com os animais, os cuidadores até dormem no mesmo quarto com os filhotes. Já as Dr. Galdikas e Daphne Sheldric, as especialistas e fundadoras da ONGs estão sempre arrumadas e destoam das demais pessoas por serem de pele muito clara e por usarem roupas de seu próprio vestuário. Estão sempre supervisionando e dando ordens aos cuidadores e funcionários que em

nenhum momento são entrevistados, nomeados, sequer olham diretamente para as câmeras, passam secundariamente para lá e para cá, tal como as zebras e gnus correndo no cenário de fundo dos leões e guepardos.

Assim como já mencionado anteriormente, as formas de representar determinados seres vivos pelas lentes das câmeras e nas narrações sugere que, provavelmente, há animais mais importantes que outros – e não seria, portanto, surpreendente se tal fenômeno ocorresse com as pessoas também...

Considerações finais

Um filme é capaz de produzir diversos sentidos e sentimentos, através da história contada. As várias linguagens que o compõe – tais como a linguagem falada, imagética e sonora, os depoimentos de especialistas etc. – foram pensadas estrategicamente para produzir determinados efeitos. Documentários sobre vida animal são filmes concebidos para serem educativos, informativos, para que o mundo dito “civilizado” tenha contato com o mundo dito “selvagem”. Através das análises, percebe-se que além de ensinar sobre como supostamente vivem e desenvolvem-se naturalmente os animais, os documentários ensinam outras coisas.

Diversas tecnologias de imagem e de comunicação têm sido utilizadas cada vez mais para popularizar conteúdos sobre ciência, torná-los atraentes, acessíveis para ser utilizada em espaços escolares, universitários e domésticos. Tais produções adquirem legitimidade ao circular pelas grandes corporações midiáticas e por trazer cientistas e celebridades para apresentar e embasar seu conteúdo. Concordo com Horak (2006) quando afirma que apesar da intenção dos pesquisadores e produtores seja de reproduzir o real iconicamente, eles nunca são estritamente retratos da vida real em natureza, mas são construções dependentes, em grande parte, de técnicas gráficas, embora os produtores procurem salientar, a todo o momento (e a todo custo), a total veracidade de comportamentos, modos de vida, interações ambientais, etc.

Não há, neste trabalho, a pretensão de reduzir a análise à mera classificação dos documentários como “bons”, “ruins”, “verdadeiros” ou “mentirosos”. Este artigo é um exercício analítico que mostra como filmes documentários são extremamente produtivos para pensar na nossa relação com o mundo natural e que tipos de concepções de “natural” estamos consumindo via esses filmes considerados “vida real”.

Referências

- ALOI, Giovanni. *Art and animals*. University of Massachusetts. IB Tauris, 2011.
- BENTES, Ivana. Debate: *Cinema documentário e educação*. In: Salto para o futuro: Cinema documentário e educação. Rio de Janeiro: TV Escola, 2008.
- BOUSÉ, Derek. *Wildlife films*. University of Pennsylvania Press, 2000.
- BRUZZO, Cristina; GUIDO, Lúcia Estevinho. *Apontamentos sobre o cinema ambiental: a invenção de um Gênero e a educação ambiental*. Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental. V.27, n.2, Universidade Federal do Rio Grande, 2011.
- CHRIS, Cynthia. *All documentary, all the time? Discovery Communications Inc. and trends in cable television*. Television & New Media, v. 3, 2002.
- CHRIS, Cynthia. *Watching wildlife*. University Of Minnesota Press, 2006.
- DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. Autêntica Editora, 2002.
- FABRIS, Elí Henn. *Cinema e Educação: um caminho metodológico*. Revista Educação e Realidade. 2008.
- HALL, Stuart et al. (Ed.). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage, 1997.
- _____. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Educação & Realidade, v.22 n°2, julho/dezembro de 1997.
- HORAK, Jan-Christopher. *Watching Wildlife* (review). The Moving Image, 2007.
- INGRAM, David. *Green Screen: environmentalism in Hollywood Cinema*. University of Exeter Press, 2000.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac. São Paulo, 2009.
- MEYER, Dagmar Estermann. *As mamas como constituintes da maternidade: uma história do passado?* Educação & Realidade, v. 25, n. 2, 2000.

MITMAN, Gregg. *Reel nature: America's romance with wildlife on film*. Environmental History, University of Washington Press, 2013.

SADEK, José Roberto. *Telenovela: um olhar do cinema*. Grupo Editorial Summus, 2008.

THORNHILL, Randy; PALMER, Craig T. *A natural history of rape*. 2000.

ZAMBRANO, Elizabeth. "Nós também somos família": estudos sobre a parentalidade homossexual, travesti e transexual. Porto Alegre: UFRGS, 2008. (Tese de Doutorado).