

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

EDUARDO CARLI DE MORAES

**O ANTROPOCENO ENTRA EM CENA:
O CINEMA NA ÉPOCA GEOLÓGICA DOS HUMANOS**

**GOIÂNIA
2026**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE FILOSOFIA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação ☒ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Eduardo Carli de Moraes

3. Título do trabalho

“O ANTROPOCENO ENTRA EM CENA: O CINEMA NA ÉPOCA GEOLÓGICA DOS HUMANOS”

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Carli De Moraes, Discente**, em 18/06/2026, às 12:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carla Milani Damiao, Professor do Magistério Superior**, em 25/06/2026, às 19:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6243100** e o código CRC **F9506061**.

EDUARDO CARLI DE MORAES

**O ANTROPOCENO ENTRA EM CENA:
O CINEMA NA ÉPOCA GEOLÓGICA DOS HUMANOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Filosofia (PPGFIL), vinculado à Faculdade de Filosofia (FAFIL), da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Área de concentração: Filosofia. Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte. Orientadora: Professora Doutora Carla Milani Damião.

GOIÂNIA

2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Moraes, Eduardo Carli de

O ANTROPOCENO ENTRA EM CENA: O CINEMA NA ÉPOCA
GEOLÓGICA DOS HUMANOS [manuscrito] / Eduardo Carli de Moraes. - 2026.
305 f.:

Orientadora: Prof(a). Dra. Carla Milani Damião

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Filosofia (FAFIL), Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Goiânia, 2026.

1. Antropoceno. 2. Cinema. 3. Filosofia da Arte. 4. Estética. 5.

Ecologia.

I. Damião, Carla Milani, orient. II. Título.

CDU 1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE FILOSOFIA

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 12 da sessão de Defesa de Tese de Eduardo Carli de Moraes que confere o título de Doutor em Filosofia pelo Programa de Pós Graduação em Filosofia, na área de concentração em Filosofia.

Aos **vinete nove dias do mês de maio** do ano de dois mil e vinte e seis, a partir das 14 horas, na sala de Defesas do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “O ANTROPOCENO ENTRA EM CENA: O CINEMA NA ÉPOCA GEOLÓGICA DOS HUMANOS”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Carla Milani Damião (FAFIL/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Mateus Vinícius Barros Uchôa (UECE), membro titular externo, cuja participação ocorreu através de videoconferência; Professor Doutor Rodrigo Oliveira de Araújo (IFBA), membro titular externo, cuja participação ocorreu através de videoconferência; Professor Doutor Filipe Lazzeri Vieira (FAFIL/UFG), membro titular interno; Professora Dra. Juliana Fausto de Souza Coutinho (PUC-Rio), membro titular externo, cuja participação ocorreu através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do **trabalho**. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido o candidato(a) **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professora Doutora Carla Milani Damião (FAFIL/UFG) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos **vinete nove dias do mês de maio** do ano de dois mil e vinte e seis.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Carla Milani Damiao, Professor do Magistério Superior**, em 29/05/2026, às 22:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Oliveira de Araújo, Usuário Externo**, em 01/06/2026, às 19:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mateus Vinícius Barros Uchôa, Usuário Externo**, em 02/06/2026, às 09:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Filipe Lazzeri Vieira, Professor do Magistério Superior**, em 02/06/2026, às 11:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Ferreira De Almeida, Coordenador de Pós-Graduação**, em 03/06/2026, às 09:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6155956** e o código CRC **742B38EB**.

Referência: Processo nº 23070.021194/2026-04

SEI nº 6155956

RESUMO

O Antropoceno tornou-se conceito dos mais debatidos no mundo contemporâneo. Neste trabalho no campo da Estética e Filosofia da Arte procuramos abordar a noção de “época geológica dos humanos” em suas relações com o cinema, com foco sobretudo em documentários e obras de ficção especulativa que tematizam problemáticas sócio-ambientais emergentes e crises contemporâneas - sobretudo as mudanças climáticas antropogênicas, a sexta extinção da biodiversidade do planeta e a proliferação da ameaça nuclear. A especulação sobre o porvir da vida – não apenas humana, mas em sua miríade de manifestações – é afirmado como um dos temas mais pertinentes e imprescindíveis para a filosofia, marcando também fortemente a criação artística sobre a qual nos debruçamos. Nossa pesquisa buscou compreender filosoficamente a produção cinematográfica relevante neste contexto em que a humanidade passa a ser reconhecida como uma força geofísica, avaliação tanto dos cientistas que estudam as mutações ecológicas na Terra quanto de várias disciplinas no campo das humanidades que se interessam por aspectos ético-políticos e artístico-culturais da nova condição humana, com a emergência de um conceito expandido de política e de ética – a cosmopolítica e a ética inter-espécies. Nosso intento é produzir crítica cultural e reflexões filosóficas pertinentes acerca de obras de arte do campo audiovisual que sejam importantes para a decifração dos dilemas da humanidade no Antropoceno, utilizando como algumas das principais chaves conceituais a dialética entre utopia e distopia, a Hipótese Gaia (Lovelock/Margulis e suas repercussões) e os ideários constituídos no âmbito da ecologia decolonial (Ferdinand), do catastrofismo esclarecido (Dupuy) e do materialismo histórico-dialético tal como explorado por Walter Benjamin.

Palavras-chave: Antropoceno; Cinema; Filosofia; Distopias; Cosmopolítica.

ABSTRACT

The Anthropocene has become one of the most debated concepts in the contemporary world, and in this work within the field of Aesthetics and Philosophy of Art, we seek to address the notion of the "geological epoch of humans" in its relationship with cinema. We focus primarily on speculative fiction that addresses emerging socio-environmental problems and contemporary crises – especially anthropogenic climate change, the sixth extinction of the planet's biodiversity, and the proliferation of the nuclear threat. Speculation about the future of life – not only human life, but in its myriad manifestations – is affirmed as one of the most pertinent and essential themes for philosophy, also strongly marking the artistic creation we examine. Our research sought to philosophically understand relevant film production in this context where humanity is recognized as a geophysical force, an assessment shared by both scientists studying ecological mutations on Earth and various disciplines within the humanities interested in the ethical-political and artistic-cultural aspects of the new human condition. Our aim in this thesis is to produce cultural criticism and pertinent philosophical reflections on works of art in the audiovisual field – fiction films, documentaries, series, etc. – that are important for deciphering the dilemmas of humanity in the Anthropocene, using as some of the main conceptual keys the dialectic between utopia/dystopia, the Gaia Hypothesis (Lovelock/Margulis and its repercussions) and the ideas constituted within the scope of decolonial ecology (Ferdinand), enlightened catastrophism (Dupuy) and historical-dialectical materialism as developed by Walter Benjamin.

Keywords: Anthropocene; Cinema; Philosophy; Dystopias; Cosmopolitics.

RESUMEN

El Antropoceno se ha convertido en uno de los conceptos más debatidos en el mundo contemporáneo, y en este trabajo, dentro del campo de la Estética y la Filosofía del Arte, buscamos abordar la noción de la "época geológica de los humanos" en su relación con el cine. Nos centramos principalmente en documentales y en la ficción especulativa que aborda problemas socioambientales emergentes y crisis contemporáneas, especialmente el cambio climático antropogénico, la sexta extinción de la biodiversidad del planeta y la proliferación de la amenaza nuclear. La especulación sobre el futuro de la vida —no solo la humana, sino en sus múltiples manifestaciones— se afirma como uno de los temas más pertinentes y esenciales para la filosofía, y también marca con fuerza la creación artística que examinamos. Nuestra investigación buscó comprender filosóficamente la producción cinematográfica relevante en este contexto donde la humanidad es reconocida como una fuerza geofísica, una valoración compartida tanto por científicos que estudian las mutaciones ecológicas en la Tierra como por diversas disciplinas de las humanidades interesadas en los aspectos ético-políticos y artístico-culturales de la nueva condición humana. Nuestro objetivo en esta tesis es producir crítica cultural y reflexiones filosóficas pertinentes sobre obras de arte en el campo audiovisual —películas de ficción, documentales, series, etc. — que sean importantes para descifrar los dilemas de la humanidad en el Antropoceno, utilizando como algunas de las principales claves conceptuales la dialéctica entre utopía/distopía, la Hipótesis de Gaia (Lovelock/Margulis y sus repercusiones) y las ideas constituidas en el ámbito de la ecología decolonial (Ferdinand), el catastrofismo ilustrado (Dupuy) y el materialismo histórico-dialéctico como desarrollado por Walter Benjamin.

Palabras-clave: Antropoceno; Cine; Filosofía; Distopías; Cosmopolítica.

AGRADECIMENTOS

“Sou porque nós somos”, diz a sabedoria Ubuntu. Sabendo-me fio em uma teia de interdependência, expresso gratidão a instituições e pessoas que colaboraram com meu percurso: à Universidade Federal de Goiás (UFG) e à Faculdade de Filosofia (FAFIL), onde fiz minhas travessias na pós-graduação (mestrado e doutorado); à profa. Dra. Carla Milani Damião, orientadora desta tese e docente de duas disciplinas sobre W. Benjamin que cursei com muito proveito; à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), fomentadora desta pesquisa, que contou com período de internacionalização na Universidade de Amsterdam (UvA), onde contei com a acolhida da Profa. PhD Monique Roelofs e tive interlocuções preciosas com Josef Früchtel, Michael Thomas e Lindertje Mans; ao Instituto Federal de Goiás (IFG), onde atuo como professor de filosofia no ensino médio técnico-integrado e em cursos superiores de licenciatura, pela oportunidade cotidiana de interações significativas com estudantes, colegas e servidores por intermédio do filosofar. Sinto-me honrado de poder dedicar meu trabalho cotidiano a instituições públicas tão louváveis e necessárias.

Parir uma tese como esta também exige uma força psíquica-emocional que eu jamais saberia retirar apenas de mim mesmo: meus agradecimentos, portanto, a Gisele Toassa, companheira na jornada da vida nos últimos 18 anos, pois sem amor eu não seria nada e por ter me ajudado a compreender que a única felicidade autêntica só existe quando compartilhada; professora, pesquisadora e intelectual que admiro, Toassa foi uma das principais inspiradoras e propulsoras do meu aprofundamento nos labirintos da vida acadêmica-universitária. Aos meus pais, João Rosa de Moraes e Mara Borba Carli, pelo apoio multiforme que me forneceram em minha caminhada, desde o útero até agora. Aos meus imprescindíveis amigos da egrégora Fritos da Terra, Leonardo Vergara, Júlio Oliveira, Leon Duarte, Willian Haubert, Emi Santos, por conspirarem comigo no coletivo artvista que nos alenta, e aos também cruciais amigos com quem colaboro no projeto artístico Trupe Tudo Nos Trinks, Fabiano Ito e Raab Paula, por me mostrarem a força do convívio colaborativo no campo da arte e da criatividade conjunta. Através destes coletivos pude também deixar minha pesquisa e os efeitos psicossomáticos desta (sobretudo um considerável incremento da “ecoan-siedade”) transbordar em arte e transformar-se em canção. Agradeço ainda ao psicólogo Ettore Ritter que, durante estes anos de processo de pesquisa e elaboração do texto, forneceu escuta atenta e interação significativa que me ajudaram a atravessar vivências que estiveram entre as mais desafiadoras que já enfrentei.

Por fim, faço o gesto de dar graças a um lugar: A Casa de Vidro Ponto de Cultura, inaugurada em 2019, que coordeno deste então, e que foi o lócus principal de pesquisa, leitura, estudo, es-

crita, revisão e formatação do que se lerá a seguir. Sou grato a todos que frequentam o espaço, sua biblioteca, seu estúdio, seus eventos, pois vocês me permitiram um estilo-de-vida marcado pela sociabilidade significativa entre agentes culturais interessados em outromundar. Neste trajeto, descobri-me conectivo, colaborativo, comunicativo, átomo que compõe agregados, grão de areia numa duna humana, um fio na teia-da-vida, e que realiza seu trabalho acadêmico estando também imerso na vivacidade dos empenhos, atividades e eventos daquilo que no Brasil se tece em prol da Cultura Viva.

Agradeço, por fim, à filosofia, por existir neste planeta nestes últimos 26 séculos e proporcionar caminhos para o bem viver e para o audaz refletir, e por ser um campo existencial que já se tornou a mim consubstancial: tornei-me filósofo por entusiasmo, por necessidade existencial de encontrar respostas para incômodas incógnitas e insuperáveis angústias, e nesta jornada acabei por fazer dela minha profissão. Enalteço aqui o processo de múltiplos aprendizados que a filosofia vem me proporcionando (e que no futuro ainda me proporcionará). O processo infindável do filosofar, na caminhada vital de perpétuo aprendiz, tem uma culminância com esta tese que para mim teve, através de sua extensa feitura que atravessou mais de 5 anos, o sabor do que a filosofia como modo-de-viver tem para meu paladar: o de uma aventura sem fim de buscarmos juntos, através da amizade e do amor à verdade, a tão preciosa sabedoria, maior das riquezas desta vida, jamais possuível em solidão, e que só se abre e se entrega àqueles que colaboram para sua elaboração.

Nesta chave encerro estes agradecimentos, manifestando à banca avaliadora - Matheus Uchôa (UECE), Juliana Fausto (PUC-RJ), Rodrigo Araújo (IFBA) e Filipe Lazzeri (UFG) — minha mais profunda gratidão pelas vivências da defesa ocorrida em 29 de Maio de 2026, na UFG, em Goiânia. Mais do que avaliadores, foram interlocutores generosos e argutos, cujas perguntas e comentários não apenas validaram o percurso trilhado, mas abriram novos horizontes para a pesquisa e provocaram novos rumos de pensamento. A cada um, agradeço pela leitura e escuta atenta, pela crítica construtiva e pelo diálogo filosófico polifônico que transformou a defesa em um verdadeiro laboratório de ideias — uma experiência rara e preciosa que ficará gravada como um dos momentos mais belos desta travessia¹.

¹ A banca de defesa desta tese, ocorrida numa sexta-feira, 29 de Maio, entre as 14h às 19h, na Sala de Defesas da FAFIL-UFG, no câmpus Samambaia, ficou gravada em vídeo e pode ser apreciada no seguinte endereço, onde também consta a íntegra da apresentação inaugural do autor (22min, 23 slides) assim como os materiais gráficos utilizados nesta ocasião em que a tese foi sintetizada em seus pontos principais diante da banca e do público ali presente: <https://acasadevideo.com/o-antropoceno-entra-em-cena-tese-de-doutorado-de-eduardo-carli/>. Nesta ocasião, a gratidão manifestou-se nestes termos: A Travessia e a Tese - este doutoramento consistiu num extenso e fecundo processo formativo que, além de leituras e de assimilação de obras-de-arte, incluiu vivências e interações que jamais teriam ocorrido sem ele. Estendo minha gratidão pela preciosidade inquantificável dos encontros e diálogos que pude vivenciar neste período. A tese é o que resulta, mas toda uma imensa travessia, com seus invisíveis bastidores e percalços, constituem também parte essencial do devir-obra das experiências (con)vividas.

SUMÁRIO / ÍNDICE

INTRODUÇÃO...Pg. 15

PREÂMBULO / MEMORIAL....Pg. 28

CAPÍTULO 1: O ANTROPOCENO ENTRA EM CENA..... Pg. 38

- 1.1: PRECEDENTES HISTÓRICOS: O ANTROPOCENO *AVANT LA LETTRE*...38
- 1.2: PANORAMA DOS DEBATES SOBRE A ÉPOCA GEOLÓGICA DOS HUMANOS..40
- 1.3: FACETAS DA CRISE SÓCIO-AMBIENTAL PLANETÁRIA...47
- 1.4: CARACTERIZANDO O ANTROPOCENO E SEU ADVENTO...50
- 1.5: UTOPIAS E DISTOPIAS NO ANTROPOCENO...57
- 1.6: AS CIÊNCIAS HUMANAS DIANTE DO ANTROPOCENO CINEGRAFADO...62

CAPÍTULO 2: O “CINEMA DO REAL” DIANTE DO ANTROPOCENO....Pg. 66

- 2.1: PANORAMA DO DOCUMENTÁRIO ANTROPOCÊNICO...66
- 2.2: O CINEMA DIANTE DA DINÂMICA DO REAL E DA “GRANDE ACELERAÇÃO”...70
- 2.3: O ANTROPOCENO NÃO É UMA FICÇÃO...75
- 2.4: “ISSO MUDA TUDO”: A NOVA CRISE EXISTENCIAL DA HUMANIDADE...78
- 2.5: O PROGRESSO NO BANCO DOS RÉUS: SOBRE “ L’HOMME A MANGÉ LA TERRE”...84
- 2.6: EXPERIÊNCIA SENSORIAL ANTROPOCÊNICA NO DOCUMENTÁRIO NÃO-VERBAL DE REGGIO E FRICKE...89
- 2.7: GEYRHALTER: O PÃO (E A CARNE) NOSSOS DE CADA DIA...93
- 2.8: O PODER DAS IMAGENS NO CINEMA ANTI-ESPECISTA DE PSIHUYOS...97

CAPÍTULO 3: UTOPIAS E DISTOPIAS NA FICÇÃO FÍLMICA ANTROPOCÊNICA...Pg. 101

- 3.1: AMEAÇAS E PROMESSAS: O SCI-FI E A PREFIGURAÇÃO DO PORVIR...101
- 3.2: O CATASTROFISMO ESCLARECIDO E A HEURÍSTICA DO MEDO: O PESSIMISMO COMO IMPERATIVO...105
- 3.3: DO SCI-FI AO SCI-FATO: OS PODERES DE PREFIGURAÇÃO DA FICÇÃO CIENTÍFICA...110
- 3.4: AS DÚBIAS MARAVILHAS DO NEO-APARTHEID EM “ELYSIUM”...114
- 3.5: UTOPIAS ESCASSAS, DISTOPIAS PROLIFERANTES...117
- 3.6: O ADVENTO DO “HUMANO ARTIFICIAL” OU CIBORGUE...119
- 3.7: BLADE RUNNER: A ASCENSÃO DOS ANDRÓIDES E ANIMÁQUINAS...122
- 3.8: MATRIX: SEJAM BEM-VINDOS AO DESERTO DO REAL!...131
- 3.9: NOVAS CAVERNAS DE PLATÃO?...136

CAPÍTULO 4: DIANTE DE GAIA - ENFRENTANDO O ANTROPOCENO COM ARTE..... PG. 140

- 4.1: GAIA, A INCONTORNÁVEL...142
- 4.2: A INTRUSÃO DE GAIA NA HISTÓRIA: AS CONTRIBUIÇÕES DE ISABELLE STENGERS....147
- 4.3: WILLIAM GOLDING E *O SENHOR DAS MOSCAS*: UMA ILHA DISTÓPICA INSPIRANDO A CIÊNCIA CONTEMPORÂNEA...151
- 4.4: COALIZÕES E COLISÕES NA NOVA GUERRA DOS MUNDOS...155
- 4.5: TRANSDISCIPLINARIDADE NA PRÁXIS ARTÍSTICA – O CASO LINDERTJ MANS: “THE GAIA HYPOTHESIS”...160

- 4.6: A VIDA É METAMORFOSE – GAIA NA FILOSOFIA DE EMANUELE COCCIA...165
4.7: REVIRAVOLTAS DE GAIA – CONFLUÊNCIAS ENTRE ARTE E ATIVISMO NO BRASIL...170
4.8: REGENERANTES DE GAIA NO TECNOFUTURO...174
4.9: CHAKRABARTY E OS “NOVOS CLIMAS DA HISTÓRIA”...178

CAPÍTULO 5: CAPITALOCENO, RUPTURA METABÓLICA E ECOLOGIA DECOLONIAL...PG 182

- 5.1: UMA NOMENCLATURA ALTERNATIVA: SOBRE O “CAPITALOCENO”...182
5.2: O MARXISMO NO CONFLITO MILENAR ENTRE MÃETÉRIA E DEUS-PAI...187
5.3: A RUPTURA METABÓLICA – CONTRIBUIÇÕES CRÍTICAS DO MATERIALISMO HISTÓRICO-DIALÉTICO...191
5.4: A ECOLOGIA DECOLONIAL: MALCOLM FERDINAND E A DUPLA FRATURA DA MODERNIDADE...198
5.5: ECOTRAUMA, CURA E RESILIÊNCIA: SOBRE “KATRINA BABIES”...201
5.6: AQUILOMBAR O ANTROPOCENO...206
5.7: REVISITANDO O CORAÇÃO DAS TREVAS COM LINDQVIST, TROUILLOT E PECK...209

CAPÍTULO 6: DEPOIS DO PROGRESSO - REFLEXÕES BENJAMINIANAS PARA ESCOVAR A HISTÓRIA A CONTRAPELO...PG. 217

- 6.1. DIANTE DO COSMOS IMENSO...217
6.2: A PERCEPÇÃO EM METAMORFOSE E A MATERIALIDADE DA ARTE...223
6.3: VALOR DE CULTO, VALOR DE EXPOSIÇÃO...230
6.4: AS DUAS TÉCNICAS EM TENSÃO DIALÉTICA EM BENJAMIN...237
6.5: O FUTURO DO CINEMA E DE SUA MISSÃO HISTÓRICA...243
6.6: DIANTE DA QUEDA DO CÉU, COMO ADIAR O FIM DO MUNDO?...249
6.7: SNOWPIERCER: COMO PUXAR O FREIO DE EMERGÊNCIA...257
6.8: É MAIS FÁCIL IMAGINAR O FIM DO MUNDO QUE O FIM DO CAPITALISMO?...270

CONSIDERAÇÕES FINAIS...PG 283

BIBLIOGRAFIA E CORPUS FÍLMICO....PG. 297

INTRODUÇÃO

O impacto das ações humanas sobre o planeta — incidindo sobre todas as formas de vida que compõem a Terra e manifestando-se hoje em fenômenos como a ebulição climática ², a sexta extinção em massa da biodiversidade ³ ou a proliferação de plásticos e de artefatos atômicos — mostra-se hoje de tal escopo e magnitude que não encontra precedentes na história pregressa da espécie *Homo sapiens*. Ademais, não se conhece nenhum precedente na trajetória passada do planeta de uma espécie biológica que tenha se tornado capaz de impor aos ecossistemas transformações tão velozes e de escala tão imensa quanto estas em que estamos imersos.

Através da fusão de dois conceitos com origem grega — *anthropos*, o ser humano como espécie, em contraste com os deuses e os animais ⁴ — e *kainos* — que "indica Épocas novas, recém-feitas, frescas, do presente espesso" (Haraway: 2022) ⁵, o termo Antropoceno proliferou nas últimas décadas. Na atualidade, está no cerne de um dos debates contemporâneos mais inflamados sobre a possibilidade de termos adentrado “a época geológica dos humanos”, que sucederia ao Holoceno. Estamos diante de uma conjuntura em que aquele organismo, costumeiramente definido como o *único animal dotado de lógos*, mediado por seus aparatos técnicos e modos-de-produção forjados com a revolução industrial, atinge um patamar sem precedentes de poderio transfigurador da Terra e sua biosfera, sobretudo durante “A Grande Aceleração” (décadas de 1940 e 1950).

A filosofia da arte, neste contexto, vê-se diante de novos fenômenos estéticos que aqui nos propomos a interpretar sobretudo no campo cinematográfico, sondando não apenas de que modo os filmes *representam* a situação planetária, mas de que maneiras, compreendidas em sua materialidade, as produções cinematográficas podem constituir também um dos *componentes* do

2 Estamos cientes de que é muito mais usual o uso dos termos “aquecimento global” ou “mudanças climáticas”, mas aqui aderimos à terminologia assumida pela ONU, desde 2023, através de seu secretário geral Antonio Guterres, que dá ênfase à gravidade da situação climática através do termo “ebulição”, sugerindo que o *global warming* já ficou para trás e entramos na fase do “*global boiling*”. Cf. United Nations.org: <https://news.un.org/en/story/2023/07/1139162>.

3 Nos 4,5 bilhões de anos da geohistória ocorreram 5 grandes extinções das formas-de-vida; a asserção de que estaríamos em meio à sexta, a primeira causada pelas atividades de uma espécie biológica, pode ser menoscabada para alguns como alarmista, mas dados empíricos comunicados em artigos acadêmicos e livros de divulgação científicas nos conduzem à convicção de que a extinção em massa em curso é um fato científico cada vez melhor estabelecido. Cf. BARNOSKY ET AL. “Has the Earth’s sixth mass extinction already arrived?”. Revista Nature, ed. 471, pgs. 51–57 (2011). Cf. <https://www.nature.com/articles/nature09678>. CEBALLOS ET AL. “Accelerated modern human-induced species losses: Entering the sixth mass extinction.” American Association for the Advancement of Science, 2015: <https://mahb.stanford.edu/library-item/accelerated-modern-human-induced-species-losses-entering-the-sixth-mass-extinction/>

4 “Herdamos da Antiguidade a mais célebre definição do homem: o ‘animal racional’. (...) O gênero *zoon* inclui muitas espécies, entre as quais poderíamos distinguir três grandes ‘faunas’: deuses, homens e animais: os deuses são viventes imortais, ao passo que os animais e os homens são viventes morais. O problema é saber se há uma propriedade que diferencie o homem de todas as outras espécies vivas morais... Aristóteles definia o homem como ‘animal racional’ (*logos, ratio*), gozando, com efeito, de uma singular situação cósmica...” Cf. WOLFF, F. *Nossa Humanidade: de Aristóteles à Neurociência*. Unesp, 2013.

5 HARAWAY, Donna. *Ficar com o Problema*. Bazar do Tempo, 2022. Pg. 100.

Antropoceno. Trata-se, portanto, de um empreendimento intelectual que visa fornecer uma teoria materialista da arte, sobretudo através de uma leitura da produção fílmica pertinente, que possa elucidar e ajudar a aprofundar os debates correntes que se adensam sobre as consequências do poderio humano sobre a face da Terra.

O Antropoceno, conceito intrinsecamente interdisciplinar, é uma proposta científica que amadureceu a partir do século 19: forjado em meio aos debates das ciências naturais e humanas em áreas como geologia, climatologia, ecologia, arqueologia, estratigrafia, geografia humana etc., teve relevantes desenvolvimentos inaugurais através das obras de precursores como Charles Lyell (1838), Perkins Marsh (1864), Eduard Suess (1875) e Vladimir Vernadsky (1926) ⁶. Já na segunda metade do século 20, em que surgiram novas perspectivas para a teoria da evolução com a emergência das noções de simbiogênese e de planeta simbiótico, que ganham ímpeto com a Hipótese Gaia de James Lovelock e Lynn Margulis (1960s), a concepção prosseguiu amadurecendo até ser consolidada por Eugene Stoermer e Paul Crutzen a partir dos anos 1980 ⁷, em meio a debates sobre a destruição da camada de ozônio e outras catástrofes ambientais ocasionadas por práticas humanas. O Antropoceno encontra-se hoje no epicentro de um debate público transdisciplinar de grande magnitude e acaba por imiscuir-se de maneira variada na produção artístico-cultural, inclusive a fílmica, esta que aqui nos ocupará mais especificamente.

Esta tese no campo da filosofia da arte aborda as obras culturais sob seu escrutínio crítico também como fonte de *prognósticos, previsões, especulações, profecias*. Nosso interesse consiste em compreender nesta moldura o seguinte quadro que salta aos olhos de quem quer que se dedique aos estudos culturais: obras-de-arte distópicas, anunciadoras de péssimos porvires, que narram *worst case scenarios* e pintam cenas apocalípticas, hoje proliferam, enquanto o ímpeto utópico parece atravessar um revés, algo descrito por filósofos como Franco ‘Bifo’ Berardi (2019, p. 133), que conecta esta tendência cultural à conjuntura mais ampla, descrita em termos Benjaminianos: “ninguém é capaz de parar o trem lançado em velocidade crescente em direção ao abismo.” ⁸

6 O geólogo escocês Charles Lyell (1797-1875), cuja pesquisa e obra pude acessar em visitas a museus e centros científicos de Glasgow e Edinburgh, é autor dos *Princípios de Geologia* (década de 1830), um dos marcos da ciência nascente da geologia e que influenciou também Darwin, comunicando a este uma noção de tempo profundo e vasto onde a evolução das espécies por seleção natural pôde se desenrolar neste planeta. O geólogo austríaco Eduard Suess (1831-1914) foi o introdutor da noção de biosfera, por volta de 1875, na obra *A Face da Terra*, depois desenvolvida pelo cientista russo-ucraniano Vladimir Vernadsky (1863-1945) em sua obra seminal de 1926, *Biosfera*, recentemente publicada no Brasil (Ed. Dantes: 2019). Já o estadunidense George Perkins Marsh (1801-1882) é autor de obra notável como precursora da ecologia política e das práticas de conservação de uma natureza modificada pela ação humana: *Man and Nature: Or, Physical Geography as Modified by Human Action* (Dover: 2021)

7 Uma das melhores introduções gerais ao conceito de Antropoceno e às controvérsias que suscita nas ciências, tanto exatas quanto humanas, e no campos das artes encontra-se em: ELLIS, Erle. *Anthropocene – A Very Short Introduction*, Oxford, 2018. Cf. 10 teses do livro, selecionadas pelo autor, podem ser acessadas em <https://youtu.be/1RlVnaxTUv4?si=KxMr4LuceLDz5-0T>.

8 BERARDI. *Depois do Futuro*. Capítulos “A Última Utopia” e “Futuro Precário”. São Paulo: Ubu, 2019.

Em documentários e filmes de ficção, encontramos uma profusão de diagnósticos e prognósticos, contendo visadas focadas tanto no passado (genealogia) quanto no futuro (um exercício do “*como se*”, esforço cognitivo multiforme analisado em minúcias na obra de um pensador como Vaihinger⁹). São produções audiovisuais que imprimem sobre nossas sensibilidades e intelectos uma impressão bastante convincente do impacto sem precedentes sobre os ecossistemas planetários das atividades humanas. Tornando-se o animal dominante sobre a zona crítica que sustenta a vida na Terra, estes seres vivos, nomeados pela taxonomia científica ocidental com o termo em latim *homo sapiens*, ascenderam sobretudo nos últimos 5 séculos a uma posição ímpar na geohistória: engenharia genética, forja de bombas atômicas, aquecimento da atmosfera por emissão de gases de efeito estufa, difusão de um modelo agroalimentar baseado em monoculturas, pesticidas e fertilizante químicos, tudo é índice de que nossa “pegada” ecológica tornou-se excessivamente pesada sobre o planeta.

O escopo do domínio e da transformação da natureza pela técnica hoje manifesta os sinais de uma desmesura, do que os gregos denominavam *húbris*, explícita no incremento de fenômenos como: eventos climáticos extremos, como secas e inundações, desertificações e ciclones; derretimento acelerado de calotas polares e *permafrosts*; veloz crescimento da acidez dos oceanos e a consequente destruição de recifes de corais e outras entidades biosimbióticas; proliferação da poluição plástica, constituindo um “sétimo continente”; produção de reatores e ogivas nucleares para fins civis e bélicos; confinamento massivo de bilhões de outras formas de vida nos C.A.F.O.s¹⁰ e seu cotidiano abate nas fábricas de carne e laticínios da pecuária industrial; edificação de imensas megalópoles transitadas por milhões de veículos motorizados; extração e queima massiva de combustíveis fósseis etc. São evidências desse poderio do *anthropos* tecnicizado, herdeiro do mito de Prometeu, desacorrentado pelo neoliberalismo desregulador, e que hoje incide sobre toda a Teia-da-Vida sobre a face da Terra.

Quase não existe uma espécie predadora que precisemos temer se formos hoje habitantes de um centro urbano industrializado onde o ser humano parece reinar supremo. Mas qual o preço de termos nos tornado um animal tão poderoso a ponto de deflagrar o pior colapso de biodiversidade desde a última extinção em massa, ocorrida há cerca de 66 milhões de anos? Que conta pagarão as futuras gerações de humanos e outros-que-humanos em uma Terra cuja atmosfera aquece rumo a pontos-de-não-retorno e que vai perdendo para o desmatamento suas florestas tropicais mais importantes e os “rios voadores” por elas produzidos?

9 VAIHINGER, Hans. *A Filosofia do Como se*. Ed. Argos: 2011.

10 Refiro-me aqui à pecuária industrial e seu modo operacional padrão, as C.A.F.O.s (Confined Animal Feeding Operations), cujos vínculos com a ideologia do especismo e o advento do Antropoceno são expostas em detalhes em obras de filosofia contemporânea como: SINGER, P. *Libertação Animal*. Martins Fontes: 2010. SANBONMATSU, J. *The Omnivore's Deception. What We Get Wrong about Meat, Animals, and Ourselves*. New York University: 2025.

Como exemplo do teor da produção intelectual nos campos das ciências humanas atuais, miremos naquilo que Jonathan Crary nomeia *Terra Devastada (Scorched Earth)*, cenário cujo advento ele atribui ao incremento do “capitalismo-cassino”:

Uma última farra alucinada de pilhagens está em curso ao redor do planeta: fraturamento hidráulico, mineração de remoção do topo de montanhas, corte raso de florestas tropicais para agricultura voltada à produção de biodiesel, prospecção de petróleo em águas profundas, espoliação da vida selvagem, tudo avança junto com a devastação e o saque dos recursos sociais e com a expropriação dos fragmentos restantes de bens comuns, sejam eles a água potável, a vida natural ou os parques urbanos. (Crary: 2023, p. 49)

Do ponto de vista da pesquisa empírica acerca dos profusos sinais da *desmesura* (ou *húbris*) desta civilização capitalista-industrial entrando em estado avançado de financeirização e digitalização, os tratados de Marques (2018), Taibo (2019) e Servigne & Stevens (2024) deixam pouca margem para dúvida: o rumo hegemônico que estamos trilhando conduz ao colapso ¹¹.

Pode a arte ser uma força de proposição de outros rumos, de criação de outros modos de habitar e de conviver? A intenção desta tese é questionar, neste contexto de profusão de “devastolândias” ¹², qual seria o papel da arte, e mais especificamente do cinema: este pode servir como um alerta aterrador para as devastações acarretadas por agência humana (ainda que não por *todos* nós)? As narrativas, histórias, enredos que emergem nesta conjuntura de *colapso ambiental generalizado* importam, têm pertinência e produzem efeitos? Se sim, de que maneiras ou por quais vias? Servem como chamados importantes para que “adiemos o fim do mundo”, como propõe Krenak, “evitemos a queda do céu”, tal qual profetizada por Kopenawa, e “puxemos um freio de emergência” neste trem desgovernado da civilização capitalista, como propõe Benjamin, já que o trem-do-progresso parece acelerar na direção da catástrofe? ¹³

11 MARQUES, Luiz. *Capitalismo e Colapso Ambiental*. Campinas: Ed. Unicamp. 2018. TAIBO, Carlos. *Colapso: Capitalismo Terminal, Transição Ecosocial, Ecofascismo*. Curitiba: Ed UFPR, 2019. SERVIGNE; STEVENS. *Como Tudo Pode Desmoronar: Pequeno Manual de Colapsologia para Uso das Gerações Presentes*. Perspectiva: 2024.

12 O neologismo aqui utilizado foi proposto por Paulo Leminski, que sugeriu: caso fosse traduzir o poema *The Waste Land*, de T.S. Eliot, optaria pelo termo “Devastolândia”. Cf. BERÇA. “Cem Anos de Desolação”. In: Revista Unamuno – <https://unamuno.com.br/cem-anos-desolacao/>

13 Como veremos nos capítulos 5 e 6, o materialismo histórico-dialético, que estudaremos mais a fundo, atualmente manifesta uma vertente ecosocialista que se nutre de várias formulações benjaminianas; sobre o tema, consultar sobretudo as obras de LÖWY, Michael: *Walter Benjamin: aviso de incêndio - Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’* (Boitempo, 2015); *Revolução é o Freio de Emergência: Ensaio sobre Walter Benjamin* (Boitempo, 2019).

Esta tese propõe realizar reflexões filosóficas aprofundadas sobretudo sobre os temas do impacto humano na teia-da-vida e das catástrofes sócio-ambientais que marcam o Antropoceno a partir dos filmes. Nunca esquecendo o enraizamento destes na *materialidade*, mas também mantendo nossa atenção nas mutações das subjetividades, das formas-sujeito, considerando a própria *aistésis* não como dado fixo e imutável, mas como histórico-culturalmente determinada. A pesquisa, desenvolvida durante aproximadamente 5 anos, no Brasil e na Holanda, insere-se também no escopo da tendência em maré montante de pesquisas e escritos sobre *arte no Antropoceno*, a exemplo daquela de Heather Davis e Etienne Turpin (2015), que tendem a enfatizar que “nossos sistemas sensorial e perceptivo estão em processo de remodelação em uma velocidade que mal conseguimos acompanhar.”¹⁴

A tese integra também uma onda de estudos acadêmicos que se debruça com interesse e entusiasmo sobre produções artístico-culturais no campo da *ficção especulativa que discute a crise sócioambiental*. Temos a intenção de focar no campo cinematográfico como âmbito de análise e reflexão de fenômenos estéticos que também se manifestam fortemente em outras esferas artísticas, como no campo literário brasileiro, no qual a publicação de vários livros recentes de ficção especulativa¹⁵ suscitou pesquisas como a de Rüsché, *Quimeras do Agora*¹⁶: “As obras mais interessantes, como *A extinção das abelhas* de Polesso, mesclam distopia e utopia e conseguem imaginar outras formas de viver no planeta quando a vida como conhecemos colapsar.”¹⁷

O *cinema do aterramento* que aqui buscamos delinear, concebido a partir de uma atenção à materialidade concreta, pode certamente ajudar-nos a navegar estes tempos turbulentos, compreendendo melhor as controvérsias e contradições envoltas no debate sobre os humanos como agentes geológicos. Esta tese oferece os resultados de uma *curadoria cuidadosa* que intencionou separar as mais significativas dentre as obras que podem nos esclarecer sobre os vínculos entre Cinema e Antropoceno. Os critérios usados nesta curadoria, ou seja, os porquês que explicam nosso corpo de obras, não foram exclusivamente estéticos, mas também abarcaram uma axiologia mais ampla que necessariamente se relaciona com o escopo ético-político: um bom filme para pensar o Antropoceno é aquele que não apenas méritos formais, estilísticos, linguísticos, mas também

14 DAVIS, H; TURPIN, *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Open Humanities Press, 2015.

15 POLESSO, N.B. *Extinção das Abelhas*. Cia das Letras: 2021. GALERA, D. *O deus das avencas*. Cia das Letras: 2021. KRETZMANN, M. *Água turva*. Cia das Letras: 2024. TAVANO, S. *Ressuscitar mamutes*. Autêntica: 2024. BRECHT, M. *Foi acabar bem na nossa vez*. Rocco: 2025.

16 RÜSCHE, Ana. *Quimeras do Agora: Literatura, Ecologia e Imaginação Política no Antropoceno*. São Paulo: Ban-deirola, 2025.

17 RANGEL, A.B. “Ficção climática discute crise ambiental e novas formas de relação com a natureza”. In: *Revista Pesquisa Fapesp*, Março de 2026. <https://revistapesquisa.fapesp.br/ficcao-climatica-discute-crise-ambiental-e-novas-formas-de-relacao-com-a-natureza/>

capacidade de expressar o real tal como vem se construindo (a partir de uma genealogia) ou tal como se prevê se torne no porvir (no rumo da extrapolação ou da especulação).

Se, no âmbito ético-político, compreendemos, com auxílio de Benjamin, a catástrofe que já adveio como causada também por crenças obstinadas no progresso, se estamos alertas aos desastres desencadeados por uma “frente modernizadora” exposta por Latour, realizamos a curadoria dos filmes tendo a expressão desta problemática sócio-política como ferramenta, avaliando também o tipo de experiência concedida à *aistésis* e à cognição do receptor.

Longe de ser uma constante invariante, a percepção sensorial é também uma entidade mutante, a *aistésis* tem sua *dýnamis*: ao invés de pensar em uma condição humana fixa, melhor compreender esta como condição mutável que se transmuta em sincronia com as modificações histórico-culturais e geofísicas. É neste sentido que o advento do cinema é um evento histórico que muda para sempre a sensorialidade, a percepção, a *aistésis* dos humanos integrados a sociedades onde o cinema adquire um “peso” não negligenciável - o que também significa impactos simbólicos e comportamentais, mas também “pegada” ecológica, demanda energética, capitais investidos etc.

Estão entre os objetivos principais deste trabalho compreender como o cinema, como uma linguagem artística específica e como um ramo da indústria cultural, participa desta nova condição humana caracterizada por uma *policrise* (Morin e Dupuy: 1975). Desejamos enquadrar esta problemática no âmbito das três camadas de história que Chakrabarty (2025) nos propõe a manter em mente: instrumento de análise, ferramenta hermenêutica, via de acesso ao tempo profundo, a “história em 3D” defendida pelo autor em *O Global e o Planetário: A História na Era da Crise Climática* será uma de nossas estrelas-guia. As asserções políticas que esta tese veicula concentram-se sobretudo numa desconstrução da crença obstinada no progresso e no desenvolvimento (ainda que maquiado com a adjetivação “sustentável”) e no questionamento da desmesura (*húbris*) de certos empreendimentos humanos e suas nefastas consequências.

Nesta introdução, daremos destaque a uma destas obras que realizam um questionamento crítico dos mitos desenvolvimentistas e suas agruras devastadoras no Brasil de hoje: o documentário *Pisar Suavemente na Terra*, de Marcos Colón. Neste, o escritor e líder indígena Ailton Krenak, juntamente com três lideranças dos povos originários da Amazônia, denunciam a voraz violência de um sistema que impõe o extrativismo minerador, o latifúndio monocultor, os O.G.M.s patenteados por mega-corporações, o garimpo ilegal, a exploração de petróleo, a extração de madeira, as mega hidrelétricas, dentre outras práticas que são indícios de que os humanos – ainda que não *todos* nós - hoje são capazes de pisar sobre a Terra com uma pegada arruinadora. Seria preciso aprendermos outro tipo de caminhar, um habitar que não fosse imperial e humanocêntrico. Esta tese, como veremos, concorda com Krenak em afirmar que precisamos constituir uma

“pedagogia da coexistência”¹⁸ e uma ética inter-espécies que possa nos tornar os “regenerantes de Gaia” (Scarano: 2019).

O nosso embate, caso nos sintamos responsáveis por legar uma terra habitável aos seres vivos hoje existentes e às futuras gerações de organismos viventes, não é contra *a humanidade inteira*, o que seria uma leitura equivocada do termo Antropoceno, e que coloca sua pertinência em questão. Um dos méritos da obra de Colón é *enraizar* as lutas em territórios específicos, situando-nos nas conjunturas concretas da terra indígena Krenak, em Minas Gerais; da Amazônia brasileira, sobretudo no Estado do Pará (onde realizou-se a COP-30 em 2025); e da região de Iquitos, na Amazônia peruana. “É preciso perseverar num modo de estar no mundo que é *pisar suavemente na terra*”, defende Krenak neste filme, convocando-nos à noção que *o futuro é ancestral* pois a atual *devoração mundi* não nos concede chance de porvir num planeta habitável: “os humanos estão aqui numa festa para comer o mundo; por mais que esta festa demore, tem uma hora que vai acabar o bolo. A gente não veio ao mundo para comer o mundo, a gente veio para dançar a experiência da vida com outros seres.”¹⁹

Trata-se, ensina Krenak, de cultivar um modo de habitar alternativo, onde a *pegada* que deixamos no planeta seja menos dilapidadora, onde a espécie humana seja menos movida pelo antropocentrismo, pelo ímpeto de predominância, pelo supremacismo especista, e se torne mais *biofílica* e *cosmopolítica*, aliançando com espécies companheiras e respeitando os limites de Gaia. Reviravolta de cosmovisão urgente, que requer que aprendamos o quanto antes, sobretudo através das vivências das artes, outras *cosmovisões* e novas *visadas-de-mundo*. Só assim poderemos incorporar e praticar maneiras de herdar uma Terra ferida para regenerá-la. Já que *estamos ficando sem tempo*, em muitos sentidos da expressão, há uma urgência relativa a *Habitar o Antropoceno*:

Urge perceber os mundos ao redor e compreender que outros modos de existir e outras potências de agir neste (fim de) mundo são possíveis. Urge desinventar as cidades, despavimentar a vida e reflorestar o imaginário coletivo diante da urbanização que se faz planetária e das profundas alterações humanas nos ciclos da t(T)erra. Urge encarar a Emergência Climática como o mais complexo desafio do nosso tempo, que contribui para a geração de pandemias terríveis como a de Covid-19, extinções em massa, catástrofes ambientais, devastação de vidas humanas e não humanas. Urge experimentar outras formas de coexistência entre humanos e animais e plantas, entre as cidades, as florestas, os rios, as montanhas; entre as culturas plurais e as multinaturezas. Urge projetar, com os pés no chão, as condições de habitabilidade para a ressurgência de ecologias multiespécies e

18 KRENAK, Ailton. *Pisar suavemente sobre a Terra: Pedagogia da coexistência*. Para saber mais, acessar o vídeo: https://youtu.be/eo_C0jq5pRI?si=fUGFvwq1v-TgnjTb. Para saber mais sobre o filme, consultar o site oficial: <https://pisarsuavementenaterra.com.br/>

19 As frases citadas de Krenak constam em seus depoimentos ao filme *Pisar Suavemente na Terra* (Colón, 2022) e são exploradas mais a fundo pelo autor em livros como *Ideias Para Adiar o Fim do Mundo*, *O Amanhã Não Está À Venda* e *Futuro Ancestral* (Cia das Letras); remeto, para aprofundamento, a meu artigo online: <https://acasadevidro.com/ailton-krenak-futuro-ancestral/>. Também direciono para uma filmagem que realizei de Krenak em uma de suas conferências na UFG: <https://acasadevidro.com/ailton-krenak-conferencia-na-ufg/>. Voltaremos a Krenak no cap. 7 desta tese.

Em síntese, o cinema, compreendido tanto como uma prática artística quanto como parcela da indústria cultural, em face do advento da época geológica dos humanos, é o tema principal desta pesquisa de doutorado desenvolvida na UFG, com período de internacionalização na Universidade de Amsterdam, e que também enfrenta o desafio de comentar a rica literatura já tecida acerca de Gaia, além de contemplar aspectos das teorias do materialismo histórico dialético, da ecologia decolonial e do catastrofismo esclarecido. Antes de iniciarmos uma jornada crítica que englobará muitas reflexões filosóficas sobre filmes, mas também incluirá noções sobre como o cinema *integra* o Antropoceno, por oposição a simplesmente *representá-lo* como se estivesse numa posição em seu exterior, o autor deseja realizar algumas reflexões etimológicas e filosóficas inaugurais.

Com a intenção de pensar o cinema em parâmetros temporais ampliados em relação à nossa costumeira imediatez, em que o arrasa-quarteirão (*blockbuster*) do mês logo é esquecido para que venha a próxima super-produção da fila, vamos tentar considerar como um certo cinema pode empreender a tarefa de representar nossos dilemas e desafios diante do que Tsing (2023) chamou *paisagens antropocênicas*²¹ considerando o tempo profundo ou “presente espesso” (*thick present*). É fato que o cinema tem uma história relativamente curta em comparação com as épocas, períodos, eras e éons utilizados nas escalas do tempo geológico. Caso aceitemos como marco zero as primeiras sessões dos irmãos Lumière, na França, em 1895, o cinema completou um percurso de aproximadamente 130 anos quando a escrita desta tese foi concluída. No entanto, refletimos sobre a possibilidade da “sétima arte”²² lidar com fenômenos que extrapolam em muito os limites destas 13 décadas em que passaram a existir a arte e a indústria tornadas possíveis pela invenção técnica do cinematógrafo.

Este, como a etimologia revela, a partir das raízes na língua grega, une *graphein* + *kinesis*, sendo um aparelho tecnológico capaz de *grafar o movimento*, criar *imagens da dinâmica cósmica*. Desde seu advento os frutos audiovisuais, assim como os aparatos para sua produção e os profissionais envolvidos em sua elaboração, passaram a integrar a condição humana e amadurecer

20 MOULIN, Gabriela; MARQUEZ, Renata; ANDRÉS, Roberto; CANÇADO, Wellington (orgs.). *Habitar o Antropoceno*. BDMG Cultural, 2022. Cf. <https://piseagrama.org/produto/habitar-o-antropoceno/>

21 TSING, Anna. *Paisagens antropogênicas*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, edição especial Vegetalidades, p. 124-131, set. 2023. Cf. <https://piseagrama.org/artigos/paisagens-antropogenicas/>

22 Hoje corrente, a expressão “sétima arte” foi criada pelo crítico e teórico italiano Ricciotto Canudo no começo do século XX, em textos como o “Manifesto das Sete Artes” (1911), e não significa apenas que o cinema surge numa sucessão cronológica, vindo depois das 6 artes anteriores, mas que serve como a coroação e síntese destas. Canudo distingue entre “artes do espaço” (arquitetura, escultura, pintura), “artes do tempo” ou “rítmicas” (música e dança), e arte sintética do espaço e do tempo (poesia).

modos de *forjar imagens do devir*. Um dos pensadores mais filosóficos do cinema, André Bazin, o considerava no viés de uma “mumificação” de dinâmicas sensorio-sensíveis²³.

Se Heráclito tem razão quando afirma o princípio geral *tudo flui (panta rhei)*, que o filósofo pré-socrático exemplifica dizendo que “jamais entramos duas vezes no mesmo rio”, então podemos afirmar que a condição humana, assim como o planeta em que esta está enraizada, carecem ambos de fixidez: são dinâmicas e metamorfoseantes, precisando pois de uma arte à altura. Também o panorama técnico-científico e a produção artístico-cultural marcam o semblante de cada fluida época. No entanto, é sem precedentes a extensão, a magnitude, o escopo e o peso que as tecnologias humanas conjugadas adquiriram, a ponto de nossa época merecer, segundo alguns autores, o termo Tecnoceno²⁴.

A história meramente humana está enraizada e integrada a algo mais amplo - a história da Vida. Esta também tem por essência e única constante a mudança: a Vida multiforme, em evolução, integra por sua vez algo mais amplo: a história do planeta Terra, este mesmo o palco de transformações de vasta escala no longo pretérito de 4,5 bilhões de anos, como revelado pelas evidências da Pangéia e da posterior deriva continental. Ainda estamos, neste aprofundamento nas camadas do Tempo Profundo, ainda nos restringindo ao planeta que habitamos, mas este por sua vez integra a história do cosmos. Nossa condição humana, portanto, está em devir perpétuo e dificilmente conseguimos captar a contento esta correnteza cósmica com nossa teia de palavras e conceitos. Porém o esforço prossegue para tentar dar nome ao que no devir do real se processa: estamos presenciando nas últimas décadas uma proliferação do uso do termo *ceno* (tradução do grego *kainos*, καίνος), com uma série que parece sempre em expansão de prefixos – “antropo”, “tecno”, “capitalo”, “*plantation*”, “necro” etc. Este vasto e multifacetado uso do *kainos* faz pensar na noção de tempo-do-começo, de início de um novo tempo, o que também coloca o problema aqui abordado de pensar o cinema neste novo contexto emergente. Simultaneamente, o termo *anthropos* se manifesta também numa miríade de derivações ao coligar-se com sufixos que geram “antropologia”, “antropofagia”, “misantropia”, “filantropia”, além do recém surgido Antropoceno.

23 Estudei mais a fundo a filosofia do cinema de Bazin no trabalho de conclusão da disciplina “Estética” cursada na FFLCH-USP, disponível: <https://eduardocarlidemoraes.substack.com/p/sobre-cinema-e-mumias-embalsamando>

24 O termo Tecnoceno vem sendo debatido por autores como HUI, Yuk. *Tecnodiversidade*. Ubu, Coleção Exit, 2020. O conceito emergente de cosmotécnica também vem ganhando momentum, cf. HUI; LEMMENS. *Cosmotechnics: For a Renewed Concept of Technology in the Anthropocene*. Routledge, 2021.

O termo *kainos* ou *ceno* pertence ao campo semântico das *novidades qualitativas*, da emergência do *inédito*, do advento de um tempo de *qualidade* ainda não vivenciada. Um *kainos* é um novo início, algo que emerge com frescor e não é mera repetição do que já foi. Os gregos o distinguem do termo *neos* (que gerou nossos termos *novo* em português, *new* em inglês ou *nuevo* do espanhol), que remete à novidade quantitativa ou cronológica: *neos* é o jovem ou recente, em contraposição ao idoso ou ao antigo, tomando como perspectiva o tempo cronológico ou linear simbolizado por Chronos. Uma muda de planta é *neos* comparada à árvore crescida e madura. Já aquilo que estamos vendo emergir na história do planeta Terra é um *kainos*, uma época geológica qualitativamente diferente do período em que estávamos, o Holoceno, vigente nos últimos 12.000 anos. O que muitos propõe hoje chamar de *kainos* do *anthropos* é uma época geológica que se insere dentro do período quaternário da era Cenozóica e do eon Fanerozoico ²⁵.

Propositora de uma das mais provocativas e complexas propostas de prefixo ao *kainos* contemporâneo, Donna Haraway não aceita sem crítica o termo Antropoceno. A autora considera equivocada a nomenclatura porque *generaliza* demais e coloca a culpa em uma "Humanidade" abstrata, quando na verdade a crise planetária estaria sendo impulsionada por um sistema de produção e de economia política específicos: o capitalismo extrativista, colonialista e patriarcal de certas culturas, majoritariamente ocidentais e ricas, que se globalizou. Propõe, em seu lugar, o *Chthuluceno*, derivado de *khthon* (*terra, subterrâneo*), e que também se refere a uma espécie de aranha capaz de habitar em territórios inóspitos. Haraway, com sólida formação no campo da biologia, é uma pensadora muito aberta à interlocução com o campo da SF (*science fiction*, mas também *speculative fiction*, termo ainda mais amplo que o primeiro). Nesta tese, para seguir a conclamação desta autora a ficar com o problema e fazer alianças inter-espécies, queremos também afirmar que importam que histórias contamos sobre a história dos humanos, da vida, do planeta, do cosmos. É neste enquadramento vasto que desejamos inserir nossas reflexões filosóficas mediatas, suscitadas, provocadas na interlocução com os filmes.

É neste contexto que também exporemos nossa concepção de uma dialética entre utopia e distopia que pretende ser uma chave de explicação ou ferramenta hermenêutica para a abordagem de várias obras artístico-culturais que se envolvem com o tema que temos em foco. Nossa jornada é propulsionada também pela provocação contida numa das frases mais debatidas nas ciências sociais contemporâneas – “é mais fácil imaginar o fim-do-mundo do que o fim do capitalismo” – e debruça-se sobre a produção vasta e multiforme no campo do *sci-fi distópico*. Inicialmente proposta

25 A questão da oficialização da nomenclatura Antropoceno não nos ocupará aqui, mas aqueles interessados na controvérsia devem atentar sobretudo a duas entidades responsáveis por “bater o martelo” sobre o ponto de virada do Holoceno para o Antropoceno: a Comissão Internacional de Estratigrafia (ICS) e a União Internacional de Ciências Geológicas (IUGS).

por Jameson (1994) e depois debatida e popularizada por Mark Fisher, a frase é um dos mais instigantes pontos de partida para a problemática que aqui afrontaremos.²⁶

Esta tese pretende habitar e fazer o leitor vivenciar um presente que não é aquele do imediatismo ou dos momentos instagramáveis e evanescentes, mas sim o *presente espesso* característico do *tempo profundo*²⁷. Este presente não é feito de agoras desconectados dos instantes que o precederam ou que o vão suceder, mas sim um presente carregado de heranças (do passado) e de sementes (do futuro). Iremos abordar uma historicidade que, por inspiração Chakrabartyana, tem pelo menos 3 dimensões, todas elas cruciais, as três histórias das quais participamos, a história propriamente humana; a história da vida e sua evolução; a história do planeta Terra onde esta vida-em-evolução e esta história humana se desenrolam:

O aquecimento global antropogênico traz à tona a colisão – ou o defrontar-se - de três histórias que, do ponto de vista da história humana, normalmente se supõe estarem funcionando em ritmos tão diferentes e distintos que, para todos os fins práticos, são tratadas como processos separados: a história do sistema Terra, a história da vida, incluindo a da evolução humana no planeta, e a história mais recente da civilização industrial (para muitos, o capitalismo). Os humanos agora se estribam involuntariamente nessas três histórias, que operam em escalas e velocidades distintas. (CHAKRABARTY: 2025, p. 82)

O título deste trabalho joga com as noções de *ceno* e *cena*: o primeiro, derivado do idioma grego, traduz o termo *kain*, denotando fresco ou recente, novidade qualitativa, e que é usual no linguajar da geologia: por exemplo, Cenozóico (*kainos* + *zoé*) significa a "Era da Vida Nova" ou "Vida Recente". Já *cena* vem do latim, da raiz *cen*, que por sua vez deriva do grego *kóinos* (κοινός), que significa comum, partilhado. Entrar em cena significa estar exposto sobre um palco ou diante de uma câmera, tornar-se visível ao olhar e à escuta de um público, deixar-se ver no espaço sensível. O título que batiza a tese provém da proposta de uma colisão ou hibridismo que hoje se opera entre o *ceno* dominado pelo *anthropos* e a *cena cinematográfica* que crescentemente aceita o desafio de retratá-lo.

26 JAMESON, *Seeds of Time*. New York: Columbia University Press, 1994. A ideia foi desenvolvida, expandida e tornada moeda corrente por Mark Fisher em *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (Winchester: Zero Books, 2009), publicado no Brasil pela Autonomia Literária.

27 Foge do escopo deste trabalho uma investigação mais aprofundada, como tem sido realizada no âmbito das neurociências e da filosofia cognitiva, sobre como o cérebro humano lida com temporalidades estendidas – ainda assim, sugere-se a leitura: SMAIL, Daniel Lord. *On Deep History and the Brain*. University of California Press: 2007.

O cinema opera através de narrativas compostas por *sequências de cenas*, através de performances de intérpretes que *contra-cenam* etc. Neste trabalho desejamos sondar um certo cinema emergente que já se percebe como partícipe da problemática era geológica dos humanos, colocando-a em foco e suscitando questões como as seguintes: como *se põe em cena* algo tão imenso quanto um *novo ceno*? O Antropoceno ou Gaia não seriam hiperobjetos supraliminares que beiram o irrepresentável? O cinema seria mesmo capaz de figurar uma mudança epocal como esta que estaríamos atravessando? Mais do que isso, será que o cinema, a seu modo, *participa* do Antropoceno ao invés de apenas retratá-lo, refleti-lo e refratá-lo? E que papéis e funções pode a sétima arte desempenhar diante dos dilemas e desafios em que estamos imersos?²⁸

Nesta tese, desenvolvo um trabalho de reflexão e crítica que tem uma natureza mais ensaística do que sistemática, dentro do campo da filosofia da arte, propondo novos caminhos e horizontes para filosofar sobre filmes neste contexto em que o Antropoceno entra em cena e transfigura nossos horizontes espaço-temporais. Não se toma, nesta tese, o termo Antropoceno como inquestionável ou como fadado a triunfar sobre as alternativas a ele propostas. No entanto, afirma-se sua pertinência enquanto um fio condutor de nossas reflexões, não apenas por ser um conceito proliferante, com presença no debate público transdisciplinar, mas também porque se refere a uma situação planetária que nos importa sondar.

O conceito tem prós e contras que serão expostos no decorrer de nossa jornada, mas nesta introdução cabe negritar que, na Grécia antiga, o *anthropos* emerge de um processo de conceituação que é duplamente problemático: por um lado, é o termo do meio de uma hierarquia ontológica que tem os deuses no patamar superior e os animais não-humanos (as “bestas”) no inferior (Wolff, 2013). Uma tríade que pressupõe tanto a existência de divindades quanto a inferioridade ontológica de seres vivos que não pertencem à nossa espécie. Por outro lado, não seria justo afirmar que todos os seres humanos estavam igualmente incluídos no campo do *anthropos*, pois na pólis da Hélade o termo era sobretudo construído por exclusão das mulheres, dos infantes, dos escravizados e dos bárbaros (também excluídos da cidadania e barrados de participação na assim chamada democracia inaugural).

Retornaremos ao tema para apontar que o *anthropos*, que seria equivocado compreender como algo que envolve a *universalidade* dos seres humanos ou a totalidade de todos os espécimens individuais da espécie biológica *homo sapiens*, pode ser de fato um termo oportuno e pertinente para a tentativa de se referir ao atual *kainos* do planeta. Exatamente por ser um termo permeado por

²⁸ Os filósofos ocupam-se com mudanças epocais em obras de fôlego que fogem um pouco ao âmbito de consideração desta tese, mas vale mencionar como exemplo, no século XX, o esforço de Karl Jaspers em “Origem e Meta da História” (*Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*), de 1949, em que se utiliza do conceito de Era Axial. Uma crítica do mesmo foi empreendida por Viveiros de Castro, um dos principais pensadores do Antropoceno no planeta, em *Involuntários da Pátria* (N-1, 2025).

estes sentidos recônditos que remetem ao poder e à política. Quem define quem pertence plenamente ao humano e quem está excluído deste, lançado à subhumanidade e à subcidadania? O *anthropos*, por sua pertença a uma atividade de conceituação especista, excepcionalista, supremacista, parece presidir como ideário à construção de seres vivos outros-que-humanos como ontologicamente inferiores e bestiais, além de às práticas de exclusão, por expulsão ao campo do sub-humano e do animalizado, daqueles que são vítimas e alvos de supremacismos de crença, de raça, de etnia, de gênero ou de idade. Se bem compreendido, *o ceno do anthropos* é mesmo um conceito bem forjado para indicar isto: não foram *todos* os seres humanos que causaram os cenários cataclísmicos que cada vez mais saem da ficção distópica para invadir os noticiários e os relatórios das ciências naturais e humanas.

Esta tese não segue uma matriz teórica única, o que seria perigosamente próximo à prática da “monocultura da mente” denunciada por V. Shiva²⁹, mas insere-se num debate com uma constelação de intelectuais que enfrentam uma mesma problemática, ainda que deles emerja uma variedade de concepções e doutrinas: sobretudo Latour, Stengers, Tsing, Haraway, Serres, Despret, Braidotti, Anders, Jonas, Viveiros de Castro, Danowski, alguns dos mais destacados autores que exploram transdisciplinarmente o tema, com enraizamento nas ciências humanas, e que inspiram nossa caminhada vindoura.

A seguir, se lerá: no preâmbulo, em formato de memorial, um fragmento autobiográfico, em que esclareço um pouco sobre minha atuação no campo da educação pública brasileira e de minha trajetória na filosofia, apontando o que me conduziu à escolha deste tema; no primeiro capítulo, começo por contextualizar o conceito proliferante de Antropoceno e suas relações com o cinema; no segundo, abordo o campo do “cinema do real”, explorando facetas do documentário, distinguindo entre produções politicamente engajadas e aquelas propiciadoras de imersão sensorial; no terceiro, avançamos para análises de exemplos no domínio da ficção especulativa, sobretudo no campo do *sci-fi distópico*, com a análise tanto de obras já canonizadas, como *Blade Runner* e *Matrix*, como outras menos debatidas mas dignas de nosso escrutínio, como *Elysium*; no quarto, foco a atenção na figura proliferante de Gaia, a de mil nomes, tentando compreender sua intrusão na História, abordando-a transdisciplinarmente com o intento de compreender de que maneiras aparece no debate intelectual e nas obras-de-arte; no quinto, tento realizar uma síntese das contribuições principais ao debate sobre Antropoceno trazidas pela ecologia decolonial e pelo materialismo histórico dialético, mediado por uma análise de *Exterminate All The Brutes* de Raoul Peck e *Apocalypse Now* de Coppola; no sexto, reflito sobretudo sobre o pensamento de Walter Benjamin e seus comentadores e continuadores a respeito da obra-de-arte na era de sua reprodutibilidade

²⁹Cf. SHIVA, Vandana. *Monocultures of the Mind: Perspectives on Biodiversity and Biotechnology*. Zed Books UK: 1993. No Brasil, *Monoculturas da Mente* (Ed. Global, 2003).

técnica, abordando também o debate sobre “a revolução como freio de emergência” a partir de *Snowpiercer – Expresso do Amanhã*, de Bong Joon-Ho. Por fim, ofereço minhas considerações finais e aponto para os vastos mares de pesquisa e reflexão que seguem abertos, convidando os audazes navegantes que queiram continuar pesquisando em sendas semelhantes àsquelas em que me aventurei.

PREÂMBULO / MEMORIAL

Se a sabedoria é a *meta* da filosofia, mas nunca aquilo que o filósofo já possui, nossa atividade existencial poderia ser descrita como uma trajetória perambulante, ou uma navegação por mares agitados, rumo à utópica ilha da *eudaimonia* ou da *ataraxia*, dois nomes clássicos para o bem-viver, nas tradições aristotélica e epicurista. O movimento incessante em busca da *sophia* está animado pela vontade de acercar-se de um bem almejado: uma vida sábia e bem-vivida, coletivamente partilhada, enraizada em uma condição humana cambiante, o que constitui, a meu ver, a essência da filosofia como modo de viver (como proposta por Epicuro e Lucrécio, por Pierre Hadot, Michel Foucault, Marilena Chauí etc.)³⁰. Como, porém, navegar de maneira sábia as turbulências e perturbações de que o mundo contemporâneo está repleto, em que o *homo sapiens* ou *anthropos* emerge não apenas como espécie biológica mas como agente geológico?³¹

É sobretudo no intento de colaborar para um *incremento de sabedoria* no mundo atual que vivo e atuo profissionalmente na esfera pública enquanto filósofo-educador. A meta da *sabedoria*, que infelizmente pode parecer a muitos como fora-de-moda ou *dépassé*, prossegue a meu ver o perene empenho de quem pratica a filosofia. Este ímpeto cognitivo-afetivo perpassa também esta tese de doutorado e a decifração crítica de obras-de-arte em que aqui nos aventuramos. No entanto, trata-se, nos dias que correm, atualizando questionamentos ancestrais, de pensar se seria possível um *modus vivendi* sábio se a pessoa se confinasse no âmbito do humano e da geração atualmente viva, ignorando os interesses das futuras gerações e de seres vivos que não são humanos. Nosso percurso nesta tese *O Antropoceno Entra Em Cena* conduzirá a pensar a necessidade de uma ética inter-espécies e inter-geracional, uma cosmopolítica que supere o antropocentrismo, para que possamos ter alguma chance de regenerar o que foi devastado e legar uma biosfera sadia aos seres vivos que ainda nascerão.

30 Cf. HADOT, P. *Filosofia Como Maneira de Viver*. É Realizações: 2016.

CHAUÍ, M. *Filosofia: modo de vida*. Planeta: 2025.

FOUCAULT, M. *A Coragem da Verdade*. Martins Fontes: 2011.

31 Uma autora que escreve tanto textos científicos quanto ficção distópica futurista, Naomi Oreskes, aponta que “há tantos de nós derrubando tantas árvores e queimando tantos bilhões de toneladas de combustíveis fósseis que efetivamente nos tornamos agentes geológicos.” (ORESQUES: 2007, p. 93)

Para uma primeira elucidação do que vem a seguir, o autor pede licença ao leitor para relatar brevemente um pouco de seu itinerário filosófico e acadêmico, antes de adentrar propriamente no assunto desta tese, em um esforço não apenas memorialístico mas também de elucidação do lugar social de enunciação. Espero aqui delinear brevemente como tem sido minha atuação como filósofo em uma instituição pública federal (IFG - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás), onde leciono enquanto docente desde 2014, e oferecer uma espécie de moldura contextual que ajuda a compreender o que se lerá a seguir. A finalidade desde preâmbulo é resgatar uma trajetória que elucida os porquês da eleição de tal tema de pesquisa neste doutorado, realizado na UFG, em que venho sendo orientado pela professora Carla Milani Damiano, filósofa e arqueóloga que também participou de meu percurso formativo anterior em disciplinas cursadas durante o mestrado.

Após ter concluído uma graduação em filosofia na Universidade de São Paulo (USP), precedida por uma graduação em comunicação social / jornalismo na Universidade Estadual Paulista (Unesp), mudei-me de minha terra natal (o ABC/SP) para Goiânia e ingressei na Universidade Federal de Goiás (UFG) para um mestrado onde concentrei meus esforços no pensamento de Nietzsche, sua “cosmovisão trágica” e seu projeto de “transvaloração dos valores”³². Concluído este percurso formativo, não medi esforços para tentar viver plenamente a filosofia, sentida como uma espécie de vocação, inclusive buscando torná-la minha profissão (o que implica, como se diz na gíria, torná-la também meu “ganha-pão”).

Assim adentrei, via concursos públicos, na aventura da docência: ensino filosofia desde 2014, inicialmente como professor substituto e posteriormente como docente efetivo; venho cotidianamente enfrentando as delícias e os desafios do ensino de filosofia em uma escola pública brasileira - no caso, o campus Anápolis do IFG. Um instituto federal, por sua valorização da politecnia e seus ideais norteadores de uma formação omnilateral, exige que o filósofo-professor se mobilize para contribuir no processo formativo dos jovens e adultos que estudam na instituição em uma frente dupla: formação técnico-científica voltada para a inserção no mercado de trabalho, por um lado, somada a um fomento do senso crítico e incentivo à participação cidadã. No dia-a-dia dos labores de professor atuante em um dos mais de 660 campi de IFs presentes no território do Brasil, sinto-me sempre estimulado a descer ao concreto ao invés de ficar planando nas nuvens de altas abstrações.

32 MORAES, E. C. *Além da metafísica e do niilismo: a sabedoria trágica de Nietzsche*. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Universidade Federal de Goiás, 2013. Orientador: Adriano Correia. Disponível na íntegra em: <https://bit.ly/mestrado-eduardocarlidemoraes>. Publicação em livro no prelo: MORAES, Eduardo Carli. *Discípulos de Dioniso: a sabedoria trágica de Nietzsche*. São Paulo: Dialética, 2026.

Para completar o tripé fundamental de nossa atuação profissional, além da docência venho me dedicando à pesquisa: integro atualmente o grupo interinstitucional “Verchina - Fundamentos da Psicologia Vigotskiana”³³ e também o Nupefil (Núcleo de Pesquisa em Filosofia) do IFG. Dedico-me também com intensidade a atividades no campo da extensão e da produção de eventos em âmbito institucional³⁴. Sempre que possível, respondo aos chamados de outros educadores para estabelecer diálogos e interlocuções em eventos transdisciplinares acerca de temas contemporâneos³⁵.

Esta tese foca boa parte de sua atenção, de seu escrutínio crítico e de suas reflexões filosóficas sobre a produção artístico-cultural, sobretudo no campo do cinema, que ajuda a elucidar o tempo em que vivemos, o assim chamado Antropoceno, e isto também tem relação com minhas práticas em sala-de-aula, ainda que também transcenda este campo. Lidando cotidianamente com estudantes que já pertencem à chamada “Geração Z”, nascida no fim dos anos 1990 e no começo do século corrente, noto o grau de intenso apego deles aos dispositivos digitais, às redes sociais, aos *videogames*, às interações sociais submetidas a influxos contínuos de dados e informações provenientes de *influencers* e de *memes*. Enquanto professor de filosofia, venho sentindo, com os estudantes mais jovens, secundaristas que integram a geração de *nativos digitais*, hoje hiperconectados à internet através de seus celulares, sobre os quais recai com cada vez mais frequência o diagnóstico de *déficit de atenção e hiperatividade* - a famigerada TDAH que suscita expressões como “Geração Ritalina” - uma necessidade de aproximação com a realidade altamente *tecnofílica* em que estão imersos.

Sinto que qualquer discurso ou prática *tecnofóbica* seria alvo do desdém e desinteresse deles. A filosofia, para engajá-los, não pode ser apenas uma história verbal enunciada por um professor que fala sozinho sobre o que pensavam homens europeus mortos há muito tempo; ela precisa tornar-se algo vivo, contemporâneo, urgente, presente como força ativa na deliberação e

33 *Verchina* reúne estudiosos de Liev Vigotski (1896-1934), intelectual polímata que marcou os campos da psicologia, da pedagogia, da crítica cultural e da estética, através de obras como *Psicologia da Arte*, *A Tragédia de Hamlet e Pensamento e Linguagem*; o grupo de pesquisa tem membros provenientes da UFG, UFRN, UFRJ e IFG; nele, venho colaborando sobretudo através de pesquisas sobre a história da filosofia materialista-dialética e da psicologia histórico-cultural através de cursos e aulas-online como esta: https://youtu.be/YX82A2j_pRI (2020, 2h49min). O livro inaugural do Verchina, *Novas Perspectivas em Vigotski - História, Filosofia, Arte e Ciência* (org: TOASSA, Gisele; Bauru/SP: Ed. Mireveja, 2024), inclui um capítulo de que sou co-autor (“Do Baixo aos cumes: fundamentos filosóficos do materialismo psicológico de Vigotski no processo de constituição da nova pessoa socialista”). Saiba mais: <https://www.editoramireveja.com/product-page/novas>

34 Integrei por 3 anos a Comissão de Ética do IFG, realizando inclusive uma palestra no evento anual desta entidade (disponível em <https://youtu.be/81aEinKrKBI>); fui também, entre 2020 e 2022, coordenador de eventos da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, atuando na organização do Festival de Artes de Goiás, do Encontro de Culturas Negras, do Simpeex e dos JIFs, além de ter co-fundado o canal institucional no YouTube ‘IFG Comunidade’ (<https://www.youtube.com/@IFGComunidade>)

35 Instigado pelos colegas de outras áreas, como as Ciências da Computação, venho atendendo a convites para falar sobre temas como “Inteligência Artificial e o impacto na opinião pública”, como fiz nesta conferência apresentada durante o X Seminário de Iniciação Científica do IFG-Anápolis: <https://www.youtube.com/watch?v=VfwGGs6mCPI>.

decisão acerca dos dilemas da vida cotidiana. Este contexto talvez explique porque, nesta tese, decidi fazer *filosofia contemporânea* e busco *filosofar* - como verbo de ação - no tempo presente, enfrentando a tarefa difícil, em ascensão no cenário intelectual atual, de habitar o Antropoceno de maneira que não seja através de práticas coloniais devastadoras dos equilíbrios ecossistêmicos que sustentam a teia da vida.

Ainda que alguns percebam os malefícios psicossociais das novas adições dopamínicas conexas aos *smartphones* e ao uso excessivo do aparato comunicacional fornecido pelas plataformas das “Big Techs”, a maioria dos nossos estudantes está imerso numa conjuntura tecnológica que perpassa a vida cotidiana e muitas vezes querem debater sobre a condição dos sujeitos atuais, submetidos a novas formas de opressão emergentes hoje analisadas com conceitos como *colonialismo digital* ³⁶.

Sinto que entre minhas responsabilidades está também ajudá-los a navegar com criticidade e autonomia por um mundo digitalizado que tenta nos impor perigosas noções - como a de “pós-verdade”, conceito que em minha avaliação não deve ser aceito como fato consumado por nenhum educador ou comunicador, pois temos uma magnificada responsabilidade de formar também através da informação baseada em fatos bem checados, sempre preocupados com a contextualização das notícias e das estatísticas que servem como conteúdo informacional para nossas reflexões.

Neste contexto, tenho buscado utilizar dos recursos técnicos a nosso dispor, nos câmpus do IFG, em que toda sala de aula possui um projetor/datashow dotado de cabo HDMI e de alto falantes, para que as aulas de filosofia possam ser interessantes e produtoras de engajamento, o que implica ir além do cânone analógico e *offline* da pedagogia tradicional: giz na lousa, falação monologante e provas escritas. Tenho agido para integrar às aulas expositivas não apenas as apresentações de slides (contendo pinturas, fotografias, mapas, infográficos, hiperlinks etc.), mas também agregando o audiovisual ao cotidiano escolar, e não apenas como complemento de um monólogo professoral. Fiel seguidor da *Pedagogia do Oprimido*, aprendi com Freire sobre a indesejabilidade de qualquer educação unilateral, “bancária”, monológica, que pode e deve ser superada por um processo dialógico e de debate democrático inclusivo.

O cinema, na escola, atua como oportunidade de provocar diálogos amplos, com a inclusão das perspectivas e saberes estudantis no processo formativo de todes que participam da turma enquanto comunidade de aprendizado. Já nos cursos superiores e nas licenciaturas em que atuo, estamos realizando há anos ciclos de seminários onde duplas ou trios de universitários expõem e

36 Venho dedicando muitos estudos, não incluídos nesta tese mas que se relacionam com os temas debatidos no âmbito do Tecnoceno, sobre os impactos das novas tecnologias sobre as psiquês contemporâneas, e posso recomendar com entusiasmo obras cruciais para a compreensão da conjuntura: DESMURGET, *A Fábrica de Cretinos Digitais* (Vestígio: 2021); CARR, *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains* (WW Norton: 2020); MOROZOV, E. *Big Tech: A ascensão dos dados e a morte da política*. Ubu: 2018; VAROUFAKIS, *Tecnofeudalismo* (Ed. Crítica: 2025).

debatem filmes relevantes relativos aos temas centrais das disciplinas sob minha responsabilidade: "Filosofia da Educação", "Filosofia da Ciência e da Técnica" e "Ética, Computadores e Sociedade" (ministradas nos cursos de Licenciatura em Ciências Sociais, Licenciatura em Química e Ciências da Computação).

Tanto secundaristas quanto universitários também são incentivados a não apenas debaterem filmes a eles apresentados - meu curso inclui, por exemplo, um setor sobre “dilemas éticos” onde a deliberação coletiva é instigada por filmes e séries como *Thelma e Louise*, *Dançando no Escuro*, *As Sufragistas*, *Blade Runner*, *Matrix* ou *Black Mirror*. Tudo isto tem apresentado frutos significativos, mas também estamos tentando inovar ao incentivar nossos estudantes a tornarem também cineastas-aprendizes. Para exemplificar brevemente como isto vem funcionando, relato que o IFG propõe que os professores de diferentes áreas do conhecimento, para uma melhor concretização da meta da transdisciplinaridade, realizem o que chamamos de “projeto integrador”. Há alguns anos, como professor de filosofia, uni forças com os colegas da área de história e de sociologia, e propusemos um projeto para 3 turmas do terceiro ano do ensino médio-técnico integrado que consistia na produção de curtas-metragens sobre temas pertinentes às ciências humanas. Isto resultou em 14 curtas-metragens produzidos pelos alunos, alguns deles depois selecionados para exibição em um festival de cinema goiano aberto às realizações no campo do audiovisual escolar (o Curta Canedo, na cidade de Senador Canedo/GO)³⁷.

Percebo que a tradição filosófica canônica é *logocêntrica*, centrada nos textos, e nossa civilização é crescentemente multimídia e hiperconectada, com Internet 24/7 disponível para bilhões de cidadãos cujo aparato sensório-cognitivo é cada vez mais preponderantemente *videocêntrico*, por contraste com a anterior preponderância histórica de mídias tipográficas³⁸. Não quero, de forma alguma, ser compreendido como alguém que tem desprezo pelo *lógos*, este antigo orgulho do animal humano que o distingue dos demais animais; mas trata-se, simultaneamente à valorização das luzes da razão que dispersam o obscurantismo, também de valorizar outros fatores, como a *phoné*, a *aisthesis* e a *senciência*, características que partilhamos com boa parte das formas de vida que co-evoluíram e convivem conosco neste planeta.

Ainda que eu sempre tenha sido um professor que incentiva a leitura, elogia imoderadamente os livros e convida a um convívio aprofundado com os textos clássicos, sou

37 Atividades noticiadas no site oficial da instituição em

<https://ifg.edu.br/component/content/article/152-ifg/campus/anapolis/noticias-campus-anapolis/16162-estudantes-do-ifg-anapolis-participam-do-4-curta-canedo>

38 Acompanhamento com interesse os debates sobre a oposição entre a cultura escrita e tipográfica vs cultura videocêntrica e eletrônica em autores como R. Débray, criador da midialogia e proponente da sucessão histórica entre a logoesfera, a grafoesfera e a videosfera (cf. *Vida e Morte da Imagem*, Vozes, 1994) McLuhan (cf. *A Galáxia de Gutenberg*, 1962, e *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, 1964), Flusser (cf. *Filosofia da Caixa Preta*, 1983), Neil Postman (cf. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, 1984).

também da opinião de que a *tecnofobia* seria um grande erro pedagógico e ético-político: ignorar voluntariamente a produção cultural audiovisual, trancá-la para fora da escola, seria não apenas repetir o equívoco dos que fizeram do *lógos* um ídolo e que desdenharam da sensualidade e da estética, desprezando o que poderíamos chamar de aprendizado pela experiência sensorial, formação mediada pela percepção sensível e conhecimento proporcionado pela arte. Uma filosofia que virasse as costas para as TICs, recusasse as ferramentas da Internet, proibisse a participação dos vídeos na educação, trancasse lá fora a cibercultura, estaria se desvinculando do contemporâneo e condenando-se a uma certa obsolescência e irrelevância, já que estaria se recusando a operar com as tecnologias da inteligência e a navegar na grande rede global com uma jangada digital³⁹.

Todo aquele que julga, como eu, que a filosofia tem uma função social de primeira importância, e deve integrar a formação omnilateral de todo cidadão, não pode se resignar a vê-la ser tratada com desinteresse ou negligência pelas novas gerações. Para engajá-las com a filosofia parece-me que as audiovisualidades são de crucial importância.

Enquanto pesquisador e estudioso, venho me engajando em estudos sobre cinema e filosofia em interlocução com outros intelectuais contemporâneos: no decorrer deste doutoramento, atuei como editor, membro do corpo editorial e revisor do Dossiê *Filosofia e Filme* da Parallaxe – Revista de Estética e Filosofia da Arte, da PUC-SP (Qualis A4), composto por 19 artigos e um editorial de que sou co-autor⁴⁰, publicação cuja importância pode ser assim sintetizada:

A revista Parallaxe, em consonância com a tendência de incremento nos estudos pertinentes ao campo acadêmico Film-Philosophy, oferece neste dossiê um amplo leque de artigos que exploram os nexos entre filosofia e filme em seus múltiplos aspectos. Trata-se de pensar filosoficamente gêneros de filmes e de considerar que qualquer obra fílmica veicula conceitos e ideias, pressupondo e criando mundos. Diante das transformações epocais que incidem sobre a sétima arte, campo que se transfigurou de uma arte analógica em uma arte digital (altamente marcada por efeitos especiais gerados por computação), pesquisadores refletem a fundo tanto sobre o processo de realização de obras cinematográficas quanto sobre a recepção dessas pelos espectadores. Espectadores contemporâneos, obcecados por telas de diferentes tamanhos e submetidos a radicais mudanças em seu regime de atenção e fruição estética, testemunham a rápida obsolescência dos dispositivos. A estas transformações objetivas correspondem mudanças subjetivas que se constitui também como uma tarefa de decifração. (PARALAXE: PUC/SP, 2023)

Elucido ainda que esta tese não está centrada no estudo de um(a) pensador(a), mas sim focada em um tema (delimitado na apresentação geral e aprofundado no primeiro capítulo); deste modo, mobilizamos os autores que nos parecem mais oportunos para iluminar e debater este tema. Por se tratar de tema intensamente contemporâneo, que envolve muitas controvérsias não apenas no

39 Cf. LÉVY, Pierre. *Tecnologias da Inteligência, Cibercultura, O Que É o Virtual?*. Ed. 34. COSTA, Eliane. *Jangada Digital*. Ed. Azougue, 2011.

40 O dossiê da PARALAXE – FILOSOFIA E FILME (2023), editado por Carla Milani Damião, Rodrigo Araújo e Eduardo Carli de Moraes, pode ser acessado na íntegra em <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/issue/view/2918> ou <https://acasadevidro.com/paralaxe-filosofia-e-filme/>.

campo das geociências, de onde provêm o conceito de Antropoceno, mas também no campo das ciências humanas (que crescentemente insere-se neste debate), não nos parece possível nem desejável que adotemos uma atitude filosófica que ambicione a construção de um “sistema”, mas sim uma postura mais exploratória: o dinamismo da atual condição humana no planeta Terra nos impele a escrever no estilo do *ensaísmo*, abertos à *especulação*, em diálogo com o campo fecundo da *ficção científica e especulativa*, e por isso avessos à dogmática e às certezas peremptórias.

Nosso estilo retórico visa muito mais trazer problematizações críticas ao invés de pontificar e seduzir para certezas enrijecidas e ingênuas. Muito do espírito nietzschiano da filosofia como uma “escola da suspeita” aqui se espalha, o que não impede este trabalho de apresentar algumas teses bem delineadas, sujeitas ao debate, e que serão apresentadas em tempo oportuno.

Os *ensaios* que se seguem, portanto, inserem-se numa tradição filosófica não-sistemática, num método que consiste em selecionar um tema central de atenção e elucidá-lo através de uma “constelação” de conceitos e autores pertinentes, o que parece-nos colocar na esteira dos caminhos trilhados por autores como Montaigne, Nietzsche, Walter Benjamin, André Comte-Sponville e Michel Serres (que estão entre meus pensadores prediletos). Friso ainda que as citações que realizo, às vezes um tanto extensas, representam um reconhecimento, repleto de gratidão, por aqueles que me ensinaram muito do que sei e que expressaram-se melhor do que eu poderia; mas também tem a ver com o intento de que este seja um texto *polifônico*, em que vou tecendo minhas próprias reflexões na companhia e em diálogo com *outras vozes*; em suma, gosto de proceder de maneira a *passar a palavra* aos autores estudados e convidar o leitor, em vários pontos do percurso, a ler trechos alheios que me pareceram meritórios para iluminar o debate.

O esforço intelectual dispendido no trabalho de decifração crítica das obras é precedido e atravessado por uma experiência estética variada e multifacetada que atravessa toda minha existência enquanto *cinéfilo*. As obras que selecionei para análise mais aprofundada passaram pelos filtros de uma curadoria criteriosa mas que está necessariamente conectada ao percurso existencial-biográfico aqui aludido: aqui estão obras que passaram pelo crivo crítico deste filósofo, jornalista e professor que desde sua infância sente um profundo amor e fascínio pela 7ª arte e que dedica-se a escrever sobre o tema, enquanto crítico cultural, há mais de 20 anos; ao contemplar os escritos que foram se adensando a partir deste trabalho enquanto crítico de cinema evidenciou-se que eu poderia, sem risco de exagero, considerar-me um *expert* em distopias, tendo redigido impressões e reflexões sobre *Soylent Green*, *Aniara*, *Children of Men*, *Medusa*, *Medida Provisória*, *Bacurau*, *Hospedeiro*,

Pajeú, Okja, Propriedade etc.⁴¹. A seleção de obras, nela mesma, já expressa juízos-de-valor que partem de uma experiência vivida e de uma atuação política que tem raízes nesta trajetória biográfica singular mas partilhável que aqui delineio.

Pertinente, parece-me, partilhar ainda neste preâmbulo este fato: não apenas assisto e escrevo críticas de filmes, mas também *faço* cinema, sobretudo documentários de teor ativista, seja de maneira independente, seja através de editais de incentivo à cultura, de modo que meu vínculo com o cinema também é *prático* e meu interesse pelo campo também se insere num desejo de *fazê-lo*, o que sempre envolve também um *fazer juntos*, dada a natureza intrinsecamente social e colaborativa desta arte.⁴²

Para concluir estas preliminares, gostaria ainda de expressar algumas ideias sobre os vínculos entre o cinema e a filosofia como busca de sabedoria, tentando clarificar também o que me trouxe ao tema das utopias e distopias cinematograficamente veiculadas nas condições da nova era geológica que propõe-se nomear Antropoceno. Aprendi muito do que sei sobre o Antropoceno através de filmes e aqui partilho com o leitor o resultado de imensuráveis horas dedicadas à fruição e à reflexão diante de produções audiovisuais que me *formaram e informaram*.

Esta tese oferece um conjunto de obras analisadas e comentadas que difere de trabalhos acadêmicos semelhantes, desbravadores de território parecido àquele que agora trilho, realizados por Fay (2018), Neilson (2020) ou Messias (2023)⁴³; ao avaliá-los julguei que meus caminhos são singulares e não soam redundantes em relação ao que eles trilharam. Fay, diante de nosso planeta cada vez mais inóspito, muito se interessa pelo *filme noir*, que aqui não nos ocupa; Neilson faz escolhas duvidosas, elegendo por exemplo um filme de M. Night Shyamalan como alvo de estudo; e Messias interessa-se sobretudo pelas figuras do monstro, fazendo um recorte limitado no campo da estética fílmica no Antropoceno.

Eu busquei um outro *corpus* de obras, focando minhas atenções em documentários e na ficção científica distópica. Chegar a este "elenco" de filmes evidentemente envolve meus juízos-de-

41 Um portal de acesso às minhas críticas é o site d'A Casa de Vidro, ativo desde 2010, no endereço: www.acasadevidro.com. Para acessar os textos especificamente sobre a produção audiovisual distópica, em que me dedico também sobre muitas obras mais obscuras e desconhecidas, inclusive no cinema brasileiro contemporâneo, consultar os mais de 25 artigos disponíveis em: <https://eduardocarlidemoraes.substack.com/p/expert-em-distopias-o-critico-eduardo>.

42 Destacaria aqui, entre meus trabalhos no audiovisual, o longa-metragem *Hoje a Aula É Na Rua*, realizado com recursos da Lei Aldir Blanc Goiânia, que retrata o movimento social "Tsunamis da Educação" de 2019; a trilogia de curtas feminista *A Polifonia dos Corpos Insubmissos, Nenhum Genocida de Pé* e *Medo Nós Tem Mas Não Usa*, realizados em período pandêmico; já realizei e publiquei na Web aproximadamente 25 outros curtas-metragens. Além disso, fui assistente de direção dos filmes *Gastrite* (de Hugo Brandão), *O Tempo de Clarice* (de Dayane Castro), além de roteirista e entrevistador em *Novos Goianos* (de Isaac Brum). Saiba mais: www.acasadevidro.com/filmografia-eduardocarli

43 Cf. 1) FAY, J. *Inhospitable World: Cinema In The Time Of The Anthropocene*. Oxford U.P., 2018. 2) NEILSON, Toby. *Imagining the Anthropocene: Contemporary Science Fiction Cinema in an Era of Climatic Change*. Glasgow, 2020. 3) MESSIAS, Adriano. *Cinema e Antropoceno: novos sintomas do mal-estar na civilização*. Blucher: 2023.

valor, eles mesmos vulneráveis a críticas e a outros juízos-de-valor. Não pretendi jamais ser um crítico cultural imparcial e isento, e tendo a achar mais honesto - o que também justifica o tom deste preâmbulo - o sujeito que confessa seu viés, explicita sua posição, revela seu lugar de fala, do que a atitude de um sujeito que pretende falar a partir de lugar nenhum⁴⁴ ou de uma problemática perspectiva absoluta ou universal.

Estou convicto de que o cinema pode ensinar lições preciosas sobre o mundo e a vida, e que participar de uma cultura cinematográfica é hoje de muita valia para qualquer cidadão - tenho inclusive muita gratidão às universidades públicas pois formei minha própria cultura filmica, em larga medida, em espaços como o CinUSP e o CineUFG, tendo também uma atuação enquanto organizador de cinedebates e participante no grupo de pesquisas Kinosophia (UFG)⁴⁵.

Considero que o cinema é um aliado de importantes aprendizados devido aos vãos e passeios que a lente da câmera, este olho artificial, pode realizar pelo espaço-tempo de modos que nossos olhos carnis não podem fazer. Hoje, o cinema está na era dos *drones* voadores que filmam em 4K ou 8K.; podemos, através do olho-artefato que a câmera nos empresta, visualizar um passeio (*travelling*) por cima dos Himalaias a bordo de um avião que nos conduzirá à Shangri-lá, ou deslizar dentro de uma fábrica chinesa para testemunhar milhares de trabalhadores em suas ocupações cotidianas em poucos minutos (os exemplos foram extraídos de *Lost Horizon* de F. Capra e *Manufactured Landscapes* de J. Barchwal/E. Burtynsky).

O cinema nos leva para viajar pelo mundo e pela história, aprofunda nosso saber do presente e propicia saberes sobre o passado, especulações sobre o futuro, alimentos para o pensamento e a deliberação, através de janelas de percepção que se abrem e nos fornecem luz e som grafados na matéria, *experiência* possível sem que precisemos levantar o traseiro do assento. Assistir a um documentário, filmado em meia dúzia de países (como *This Changes Everything* de Lewis & Klein), permite acessar saberes cosmopolitas e perspectivas provenientes de outras latitudes, acessíveis sem que saíamos de casa ou sem que nos movamos da sala de exibição, em uma prodigiosa oportunidade de aprender-com-outrem - algo também propiciado pelo cine-filosófico de figuras com quem tanto pude aprender como Astra Taylor, Eduardo Coutinho ou Werner Herzog.

Eu, que nunca pude comprar uma passagem de avião para ir à China ou à Índia, “pousei” em seus territórios sem lá ter estado em carne-e-osso: lá estive, mediadamente, através dos filmes que vi: senti empatia pelas pessoas que foram realocadas e expulsas de seus lares devido à maior barragem hidrelétrica já construída na história humana (Três Gargantas) e conheci o cotidiano do

44 Uma excelente abordagem crítica da ambição falaciosa de pensar a partir de nenhum viés, tema que aqui não enfrentarei pois constituiria uma digressão, encontra-se no denso e complexo tratado problematizante *Visão De Lugar Nenhum* (*View From Nowhere*), de Thomas Nagel (Martins Fontes, 2004).

45 Saiba mais: <https://acasadevidro.com/cinedebate2025/> e <https://acasadevidro.com/kinosophia/>

pessoal em Nova Délhi que resgata e tenta curar as aves que estão despencando do céu ultra-poluído da metrópole do país mais populoso do mundo (exemplos extraídos dos filmes *Up the Yantzee*, de Yung Chang, e *All That Breathes*, de Shaunak Sen). Filmes assim me desvelam que o Antropoceno já entrou em cena e há uma efervescência de sua presença no cinema que merece nossa atenção.

Concluo, pois, dizendo que esta tese é uma produção intelectual que brota, como os frutos de uma árvore, enraizada naquilo que Braidotti chama de uma “grounded perspective”, “embodied and embedded”⁴⁶. A intenção principal deste prêambulo é a de fornecer os elementos elucidativos de qual é o “chão” desta *perspectiva*, qual é o solo e qual a condição social-existencial de onde enuncio. Se esta tese conduzir o leitor, com relativo sucesso, a uma jornada pelo tempo e pelo espaço, através de um entrelaçamento de filosofia, arte e comunicação social, cumprirá um de seus objetivos: expandir nossa consciência espaço-temporal para além de seus limites habituais através de uma atenta consideração de como os filmes abordam o atual estágio da empreitada humana sobre este rincão do cosmos onde existimos e onde co-evoluímos em companhia da espantosa sociobiodiversidade que constitui a Teia da Vida, hoje tão ameaçada pelo colapso e pela catástrofe.

Como doutorando de uma universidade pública federal, professor de um IF e bolsista da CAPES, considero que este trabalho tem interesse público e que foi realizado com este sempre em foco, sobretudo no que diz respeito ao que dissemos no princípio: a vontade de colaborar para algum incremento de sabedoria, meta sempre buscada e nunca integralmente alcançada pela filosofia, o que a conduz à sua sempiterna perambulação no concerto sucessivo das gerações. Também pude me beneficiar de um período repleto de vivências intelectuais e sensoriais muito nutritivas em Amsterdam, na Holanda, no período de internacionalização (“doutorado sanduíche”), entre setembro de 2023 e março de 2024, quando fui pesquisador afiliado da ASCA – Amsterdam School For Cultural Analysis, na Universidade de Amsterdam (UvA), sob orientação de Monique Roelofs. Neste período de vivências internacionais que me trouxeram muita sapiência, pude partilhar esta pesquisa, quando se encontrava a tese em estado de gestação, no Critical Cultural Theory Colloquium, com palestra com o tema “Philosophy and Film in the Anthropocene”; estas e outras vivências em Amsterdam, inclusive entrevistas com intelectuais e artistas lá realizadas, também marca este trabalho e serão abordadas em momentos-chave desta tese ⁴⁷.

46 BRAIDOTTI, R. *A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities*. In: Theory, Culture & Society, Volume 36, Issue 6, May 2018. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0263276418771486>.

47 O evento de que participei pode ser conhecido mais a fundo, incluindo a sinopse de minha palestra, no site oficial da ASCA – Universidade de Amsterdam: <https://asca.uva.nl/programme/seminars/cct/critical-cultural-theory-seminar.html>. O áudio na íntegra de minha fala encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r5JSS5qRKMM>.

CAPÍTULO 1: O ANTROPOCENO ENTRA EM CENA

1.1. PRECEDENTES HISTÓRICOS: O ANTROPOCENO AVANT LA LETTRE

Este é um trabalho no campo da filosofia da arte que desenvolve sua pesquisa e sua reflexão crítica sobretudo no tempo contemporâneo, no intenso aqui-e-agora, mas ao mesmo tempo desejamos iniciar apontando para o fato de que muitos dos temas aqui debatidos atravessam a história do pensamento filosófico, sobretudo no que tange à idéia de natureza: ainda que não seja este o caminho trilhado aqui, é possível abordar a filosofia ocidental do passado, nos últimos 2.500 anos, em busca de ideias em que já aparecem pré-figuradas noções e conceitos que parecem-se com uma elaboração *avant la lettre* do Antropoceno.

Em seu robusto "ensaio sobre a história da ideia de natureza", Hadot tem por fim principal explorar a distinção entre uma atitude prometeica e uma atitude órfica diante da *phýsis*, representada com frequência como uma Ísis velada. Estas atitudes perante o mundo físico-natural são inspiradas pelos míticos Prometeu, o Titã, e Orfeu, poeta-músico. O prometeísmo preside ao surgimento da ciência moderna e pode ser exemplificada por F. Bacon: em sua *Nova Atlântida*, a Casa de Salomão é um empreendimento que tem por finalidade "conhecer as causas e os movimentos secretos das coisas e dilatar as fronteiras do império do homem sobre estas, em vista de realizar tudo que é possível." Pode-se sugerir que O Antropoceno é filho deste prometeísmo baconiano que pretende aumentar o império humano sobre a natureza e está pré-figurado na utopia tecno-científica Baconiana: sua Atlântida expressa um "programa de manipulação do meio ambiente (...), precisamente aquele que a nossa época se esforça por realizar, de um modo que se arrisca a ter consequências desastrosas não somente para a natureza mas para a humanidade." ⁴⁸

É com preocupação que hoje testemunhamos e participamos das proezas do "Prometeu desacorrentado", como exposto em *O Princípio Responsabilidade* (JONAS: 2006 ⁴⁹): todo o projeto tecnocientífico prometeico, toda esta titânica transformação da face do planeta por agência humana, engendra preocupação e suscita a necessidade de uma ética da responsabilidade intergeracional e inter-espécies. O que Bacon concebeu em chave utópica, ao ser aplicado, mostrou-se prenhe de

48 HADOT, Pierre. *O Véu de Ísis*. SP: Ed. Loyola, 2006, pg. 142. Neste ponto de sua investigação, Hadot acompanha em larga medida as obras: EAMON, William. *Science and The Secrets of Nature*; MERCHANT, Carolyn. *The Death of Nature*.

49 Cf. JONAS, Hans. *O Princípio Responsabilidade - Ensaio de uma Ética para a Civilização Tecnológica*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006. Considero este um dos mais importantes tratados filosóficos do século 20 e realizei dele uma análise à qual remeto o leitor interessado: <https://eduardocarlidemoraes.substack.com/p/prometeu-desacorrentado>.

efeitos distópicos. Longe de ser tratado como grande herói, como o foi pelo jovem Marx, o Titã que roubou o fogo do Olimpo pode ser visto hoje pelo viés da vilania, da *húbris*, uma opinião que remete a Diógenes, o cínico, que pensava que "Zeus teve razão em puni-lo (...) porque o fogo esteve na origem da preguiça do homem e de seu gosto pelo luxo."⁵⁰

Hadot reúne citações de Ovídio, Sêneca, Lucrécio, Plínio, Sócrates, dentre outros, para mostrar que é bem antiga a tradição que critica o que hoje chamamos de extrativismo: penetrar nas entranhas da terra para dali arrancar metais supostamente preciosos mas que são "tesouros que excitam nossos males" (Ovídio); até os terremotos seriam a expressão da indignação da terra mãe por termos dela arrancado "os objetos de nossa cobiça" (Plínio).

O estoíco Sêneca, que jamais conheceu o petróleo, realizou uma espécie de crítica *avant la lettre* da extração e queima massivas de combustíveis fósseis: "em vez de contemplar a imensidade do universo, remexemos a terra pra dela extrair o que está oculto, o que é nocivo", escreve Hadot ao explicar as "Cartas a Lucílio" (110, 10-11). "As coisas nocivas, Deus enterrou-as bem fundo. Só podemos nos queixar de nós mesmos: o que causa nossa perda, trouxemos à luz do sol contra a vontade da Natureza, que as havia escondido" (HADOT, op cit, p. 162-163). Na antiguidade temos ainda uma incomparável ode ao poderio humano na obra do dramaturgo trágico Sófocles, que escreve na *Antígona*:

*Há muitas maravilhas, mas nenhuma
é tão maravilhosa quanto o homem.
Ele atravessa, ousado, o mar grisalho,
impulsionado pelo vento sul
tempestuoso, indiferente às vagas
enormes na iminência de abismá-lo;
e exaure a terra eterna, infatigável,
deusa suprema, abrindo-a com o arado
em sua ida e volta, ano após ano,
auxiliado pela espécie equina.
Ele captura a grei das aves lépidas
e as gerações dos animais selvagens:
e prende a fauna dos profundos mares
nas redes envolventes que produz,
homem de engenho e arte inesgotáveis.
Com suas armadilhas ele prende
a besta agreste nos caminhos íngremes;
e doma o potro de abundante crina,
pondo-lhe na cerviz o mesmo jugo
que amansa o fero touro das montanhas.
Soube aprender sozinho a usar a fala
e o pensamento mais veloz que o vento
e as leis que disciplinam as cidades,
e a proteger-se das nevascas gélidas,
duras de suportar a céu aberto,
e das adversas chuvas fustigantes;*

50 HADOT, op cit, pgs. 162 a 165. As citações constam em Dion Crisóstomo e L. Paquet.

ocorrem-lhe recursos para tudo
e nada o surpreende sem amparo;
somente contra a morte clamará
em vão por socorro, embora saiba
fugir até de males intratáveis.⁵¹

A desmesura da empreitada humana, sua *húbris*, expressa-se na superfície da Terra e também rumo aos ares e mares, na direção da estratosfera e do subterrâneo. Se a problemática contemporânea está conectada visceralmente com a extração e queima de combustíveis fósseis, que está na raiz da catástrofe climática, pode-se ver esta exploração subterrânea tecno-científica e prometéica pré-figurada não só na Baconiana Atlântida mas também durante a emergência da sci-fi com Júlio Verne (*Viagem ao Centro da Terra*). O ímpeto rumo ao subterrâneo, que inspira também Gabriel Tarde (2013) em seu *Fragmento de História Futura*, é análogo à ambição do *anthropos* com o vetor dirigido às alturas: exploração espacial, foguetes, aviões, helicópteros, drones, satélites, índices de nosso intento de aumentar nosso império até sobre o domínio aéreo e sideral (tema fulcral no cinema e na vida de Hayao Miyazaki, como veremos). Diante de tal magnitude de transformações antrópicas, o cientista Heisenberg manifesta seu espanto: "Vivemos num mundo tão absolutamente transformado pelo homem que esbarramos em tudo com as estruturas de que ele é autor."⁵² Onde encontrar uma Natureza intocada pelo artifício?

1.2. PANORAMA DOS DEBATES ATUAIS SOBRE A ÉPOCA GEOLÓGICA DOS HUMANOS

Um dos principais artistas contemporâneos a se debruçar sobre o tema que aqui nos ocupa, Edward Burtynsky, fotógrafo, documentarista e pensador canadense, colaborador da cineasta Jenniffer Baichawal em uma trilogia de filmes cruciais para nosso intento, produziu robustos livros fotográficos, que pude pesquisar a fundo na biblioteca do Instituto Moreira Salles, em São Paulo, durante pesquisa realizada para esta tese. Burtynsky traz reflexões cruciais sobre a entrada em cena do Antropoceno no campo das artes da imagem, adotando um viés com o qual concordo, destacando que evidência mais clara não há do poderio sem precedentes dos humanos do que esta: está em curso a sexta extinção em massa da vida planetária, e pela primeira vez a causa deste cataclísmico evento para a biodiversidade é uma das espécies vivas e os sistemas de produção por ela engendrados:

51 SÓFOCLES (496-406 a.C.). *Antígona*. Tradução do grego: Mário da Gama Kury. In: *A Trilogia Tebana – Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona* (Editora Jorge Zahar, RJ, 1989).

52 HEISENBERG. *La Nature Dans La Physique Contemporaine*. Paris: 2000, p. 136.

Our planet has borne witness to five great extinction events, and these have been prompted by a variety of causes: a colossal meteor impact, massive volcanic eruptions, and oceanic cyanobacteria activity that generated a deadly toxicity in the atmosphere. These were the naturally occurring phenomena governing life's ebb and flow. Now it is becoming clear that humankind, with its population explosion, industry, and technology, has in a very short period of time also become an agent of immense global change. Arguably, we are on the cusp of becoming (if we are not already) the perpetrators of a sixth major extinction event. Our planetary system is affected by a magnitude of force as powerful as any naturally occurring global catastrophe, but one caused solely by the activity of a single species: us. (BURTYNKSY)⁵³

Neste panorama do que tem sido pesquisado no âmbito das ciências humanas, importa salientar que tipo de territórios e relações sociais estão sendo descritos, imaginados e pré-figurados nestes filmes. Para abordar a questão, não iremos nos debruçar apenas em obras que se mostrem explicitamente conscientes e bem informadas a respeito do termo Antropoceno, que muitas vezes circula com muito mais intensidade em meio científicos do que artísticos – ele está muito mais na boca de geólogos, climatologistas e antropólogos do que na fala de escultores, músicos e cineastas. Abordaremos sim as representações de estados civilizacionais que recebem nos filmes um retrato onde as forças elementares da natureza, entremescladas com as forças sociais da humanidade, aparecem de maneira sobressalente, interessando assim ao nosso escrutínio crítico acerca de seu valor e sentido, diante de um quadro que parece ser o da emergência permanente e policrise.

Diante da grave crise sócio-ambiental planetária em que estamos imersos, a especulação sobre o porvir da Vida torna-se um foco de investigação dos mais pertinentes e inadiáveis para a filosofia e para as demais ciências humanas, marcando também fortemente a criação artística contemporânea. Nosso problema de pesquisa consiste em compreender filosoficamente a produção cinematográfica relevante neste novo “clima da História” em que a humanidade passa a ser crescentemente reconhecida pelos cientistas que estudam as mutações ecológicas na Terra como uma “força geofísica” - expressões utilizada com frequência por um de seus mais dedicados pesquisadores, Dipesh Chakrabarty⁵⁴. Explica Eli da Veiga (2023) que a ideia de uma nova época do planeta

postula que os humanos se tornaram uma força telúrica, mudando o funcionamento da Terra tanto quanto o vulcanismo, a tectônica, as flutuações cíclicas da atividade solar ou as mudanças dos movimentos orbitais da Terra em torno do sol. Reconhecer o Antropoceno significa que a história natural e a história humana, tidas desde o início do século XIX como independentes e incomensuráveis, passam agora a ser pensadas como uma única mesma geohistória com o acréscimo desta nova força telúrica dominante. O que parece sugerir o fim daquela natureza vista como mero plano de fundo externo para o drama da história humana... os habitantes humanos desse planeta enfrentarão, em lapso de algumas

53 BURTYNKSY. “Life in the Anthropocene”. In: *Anthropocene*, Steidl, 2018. Consultado em Biblioteca IMS/SP. Saiba mais: <https://www.edwardburtnsky.com/projects/books/anthropocene>

54 CHAKRABARTY. *The Anthropocene Project*. Conferência disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=svgqLPFpaOg>.

Ainda que o Antropoceno seja um conceito que emerge a partir do campo de uma ciência específica (a geologia), ele ganha cada vez mais espaço no campo de ciências conexas (como a climatologia) e também transborda os limites das ciências naturais, sendo hoje objeto de muito interesse nas ciências sociais e humanas, suscitando obras que tentam sobrevoar toda esta diversidade de recepções e ressonâncias nas disciplinas acadêmicas, como é o caso dos livros de José Eli da Veiga que acabamos de citar.

Ainda que esteja longe da disseminação massiva que justificaria dizer que ele “caiu na boca do povo”, o termo Antropoceno parece ganhar cada vez mais terreno no debate público e na cultura *pop* ⁵⁶. Há inclusive uma “memeficação” do termo, sua transformação em *buzzword*, tal como apontado por Braidotti em suas conferências de Yale ⁵⁷. Aqueles que acompanham as manchetes dos jornais e as capas de revistas já podem ter deparado com o conceito estampado tanto em publicações *mainstream* de alta circulação, como a *The Economist* ⁵⁸ (2011), quanto em publicações especializadas em divulgação científica, como a *Nature* (2015) ⁵⁹ ou a brasileira *Ciência Hoje* ⁶⁰ (2019). Transbordando do domínio das ciências naturais e invadindo o campo das humanidades, o Antropoceno também suscita hoje ressonâncias múltiplas no campo das artes: nas histórias em quadrinhos, como aquela publicada por Kit Fraser no *The Nib* (2017) ⁶¹; na fotografia, notavelmente em vários álbuns de Burtynsky ⁶²; nos debates sobre arquitetura, com destaque para as 15 teses ilustradas que Luis Fernández-Galiano publicou na revista espanhola *Arquitectura Viva* ⁶³; nas artes visuais, como nas pinturas de Mark Henson ⁶⁴; no mundo dos *podcasts*, como o programa *The*

55 ELI DA VEIGA. *O Antropoceno e as Humanidades*. São Paulo: Ed. 34, 2023.

56 Outro sintoma de sua proliferação é que uma pesquisa no mecanismo de busca do Google pela palavra “Anthropocene” (em inglês) retorna ao internauta, em Maio de 2023, mais de 26 milhões de resultados.

57 BRAIDOTTI, Rosi. *Posthuman, All Too Human: The Memoirs and Aspirations of a Posthumanist*. Tanner Lectures, Yale, 2017. Texto na íntegra: https://tannerlectures.utah.edu/_resources/documents/a-to-z/b/Braidotti%20Lecture.pdf

58 THE ECONOMIST. *Welcome to the Anthropocene - Geology's New Age*. 2011. URL: <https://www.economist.com/leaders/2011/05/26/welcome-to-the-anthropocene>.

59 NATURE. *The Human Epoch*. 2015. URL: <https://www.nature.com/articles/519144a>

60 CIÊNCIA HOJE. *Antropoceno: uma nova época?*. 2019. <https://cienciahoje.org.br/artigo/antropoceno-uma-nova-epoca>

61 FRASER, Kit. *We're Living in the Anthropocene Epoch*. 2017. Em: *The Nib*. URL: <https://thenib.com/we-re-living-in-the-anthropocene-epoch/>

62 Em consulta à biblioteca do Instituto Moreira Salles de São Paulo-SP, em 2023, pude apreciar centenas de obras deste fotógrafo presentes nos livros *Anthropocene, Manufactured Landscapes, Oil, Salt Pans, Quarries, Water, China*. Site oficial: <https://www.edwardburtynsky.com/>

63 FERNÁNDEZ-GALIANO. *Arquitectura y vida - Antropoceno, Quince Tesis*. 2016. URL: <https://arquitecturaviva.com/articulos/arquitectura-y-vida>

Anthropocene Reviewed e o livro a ele conexo realizado pelo escritor *best-seller* John Green⁶⁵ etc.

Também no campo cinematográfico, tanto documental quanto ficcional, este é um notável fenômeno: o Antropoceno está entrando em cena e suas multifacetadas aparições na sétima arte estão no cerne desta pesquisa. A produção bibliográfica sobre cinema e Antropoceno, como veremos, cresce a olhos vistos. A variedade da produção fílmica neste campo (inclusive com a emergência de sub-gêneros como o *cli-fi* e o *steampunk*), além da necessidade de uma abordagem crítica das representações e ideologias presentes nestes filmes, já justificaria nossa jornada.

A despeito de sua repercussão crescente, penso que noção de que uma época geológica chamada Holoceno se acabou, e de que entramos no ainda incipiente Antropoceno, necessita ainda ser melhor traduzida em uma linguagem mais acessível ao grande público e também problematizada em suas interpretações equivocadas: não se trata, de forma alguma, de comemorar uma façanha, celebrar uma coletiva proeza, como se o *homo sapiens* estivesse comprovando sua supremacia entre as espécies, o que seria uma interpretação *narcísica* e errônea do fenômeno em foco, que forclui os fatos *catastróficos* envolvidos com a transfiguração antrópica do planeta, sobretudo o aquecimento global que nos conduziu a níveis de CO₂ atmosférico sem precedentes nos últimos 3 milhões de anos e o colapso da biodiversidade.

Julgamos que nossa empreitada também se justifica, em contexto de hiperconectividade digital e um certo declínio da cultura letrada tradicional, pois os *meios audiovisuais* de comunicação e as produções cinematográficas, que estarão aqui sob nosso escrutínio crítico, são absolutamente cruciais nesta empreitada de “popularização” de uma problemática que deveria nos envolver a todos. Queiramos ou não, estamos todos de fato ontologicamente nele envolvidos: é nossa responsabilidade diante das futuras gerações e do porvir da vida no planeta o que está em jogo.

Para o cidadão comum que batalha em jornadas de trabalho estafantes, por um salário magro, assolado pela precariedade, sem tempo hábil para estudar ciências ou informar-se através de documentários ou filmes “cult”, o termo Antropoceno pode soar estranho, como um academicismo que concerne somente a um pequeno grupo de especialistas. Para a consciência do “cidadão médio”, imerso no imediatismo das tarefas cotidianas, deve soar como uma palavra proferida em colóquios de *experts* por aquele pessoal que estuda a história do planeta Terra e se comunica entre si em um jargão frequentemente incompreensível: afinal de contas, a maioria das pessoas comuns com quem

64 As pinturas podem ser acessadas no site oficial do artista: <https://www.markhensonart.com/all-images>. Observe-se, por exemplo, “Fast Food Chain”, “Land of the Free”, “March of Progress”, “Paintbrush Warrior”, “Sharing the Wealth”, dentre outras obras.

65 GREEN, John. *Antropoceno: Notas Sobre a Vida na Terra*. Intrínseca, 2021. Conferir também o *podcast* de Green, *The Anthropocene Reviewed*: <https://www.wnycstudios.org/podcasts/anthropocene-reviewed>

convivemos nos mercados, pontos de ônibus e parques públicos não saberia sequer pronunciar a palavra *estratigrafia*, nem nunca ouviu falar em *golden spikes* no registro dos sedimentos ctônicos⁶⁶.

Muitos de nossos estudantes, no primeiro contato com o tema, não saberiam explicar porque esse tal de Antropoceno deveria interessar-nos, nem estariam aptos a enumerar razões para dedicar tempo e esforço para se informar acerca das controvérsias arrebatadas que estão se dando no processo de bater o martelo sobre a nomenclatura mais adequada à época da história da Terra em que estamos imersos. Não obstante estejam indiferentes ao debate científico sobre o tema, os mesmos cidadãos são responsáveis por lotar os cinemas para acompanhar uma saga filmica que julgamos profundamente *antropocênica*, transformando *Avatar* - onde a Humanidade não só é uma *força geológica em seu planeta de origem mas também pretende dominar Pandora com ímpeto imperialista* - em um dos maiores fenômenos financeiros da história da indústria cultural (os dois filmes de James Cameron, lançados em 2009 e 2022, estão entre os 3 mais rentáveis de todos os tempos e somados já renderam lucros que superam 5 bilhões de dólares⁶⁷).

Penso que a entrada em cena do Antropoceno - ou “a intrusão de Gaia”, para os que preferem o linguajar proposto por Stengers⁶⁸ - deveria urgentemente interessar e mobilizar a todos nós: não estamos lidando com uma mera controvérsia entre eruditos acerca da *nomeação* do tempo geo-histórico em que agora existimos; não estamos diante apenas de um polêmico neologismo proposto por *experts*, mas sim de algo que se refere a nada menos que o destino da Vida em toda sua sociobiodiversidade neste pequeno rincão do universo: “cabe a nós criar uma maneira de responder, por nós, mas também pelas inúmeras espécies vivas que levamos conosco para a catástrofe. (...) A resposta a ser criada não é uma ‘resposta a Gaia’, e sim uma resposta tanto ao que provocou sua intrusão quanto às consequências dessa intrusão.” (Stengers: 2015, p. 35)

Para compreender este debate, porém, o desafio cognitivo consiste em chegarmos a uma compreensão do “tempo profundo”: o Antropoceno representa um novo estágio da compreensão humana acerca de nosso impacto coletivo sobre o planeta onde co-evoluímos em interação com a

66 Uma das principais controvérsias em que os geólogos estão hoje envolvidos diz respeito ao *golden spike*, ou “cavilha de ouro”, que diz respeito a um ponto particular no estrato rochoso que poderia servir como a prova concreta de que entramos na nova era geológica. Segundo Latour, em suas *Gifford Lectures*, “as explosões atômicas de 1945 oferecem um sério candidato a essa famosa ‘cavilha de ouro’, fácil de ser detectada em qualquer lugar do mundo, permitindo, pela clareza do sinal radioativo, que todos os geólogos entrem em acordo.” (LATOUR, B. *Diante de Gaia - Oito Conferências Sobre a Natureza no Antropoceno*. Ed Ubu, 2020, pg. 188)

67 Os dados foram extraídos, em 13/04/2023, do site https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/. Para uma análise pormenorizada dos filmes *Avatar*, que partem da premissa de que a Terra não é mais suficiente para a empreitada humana e que esta precisa avançar para a fase do imperialismo interplanetário com a colonização do planeta Pandora, onde vivem os povos nativos Navi, remeto a meus artigos no site A Casa de Vidro: <https://acasadevidro.com/avatar/> e <https://acasadevidro.com/avatar2/>

68 STENGERS, I. *No Tempo das Catástrofes*. Ed. Cosac e Naify, 2015.

“Teia da Vida”, exigindo de nós uma compreensão da temporalidade muito expandida em relação à visão de curto-prazo, imediatista e presentista, a que estamos acostumados pois a ela fomos condicionados; só nesta expansão de nosso interesse espaço-temporal é que teremos chance de nos tornarmos bons ancestrais, o que significa incluir as futuras gerações de seres vivos em nossos cálculos ético-políticos ⁶⁹.

Estima-se que nosso “planeta azul” tenha se formado com o Big Bang há cerca de 4 bilhões e 500 milhões de anos e que “a origem da vida ocorreu bastante cedo na história da Terra, talvez por volta de 3,8 bilhões de anos atrás”, como estima o filósofo Godfrey-Smith, um dos mais importantes pesquisadores contemporâneos sobre a origem da consciência e sobre “a vida animal e o despertar da mente” ⁷⁰. É preciso ressaltar que os seres humanos não são nem os detentores únicos de mentes, já que existem miríades de seres vivos dotados de outras *kinds of minds* ⁷¹, nem é a espécie de origem desta “entidade” (mente/consciência) na natureza. Muito antes de existir um animal nomeado *anthropos*, a evolução forjou gradualmente as luzes da consciência em todo tipo de criatura, inclusive naquelas que tomaram rumos evolutivos bem diferentes que os nossos, a exemplo dos *polvos*, cada vez mais estudados não apenas pelo impacto do estudo pioneiro de Godfrey-Smith, mas também em virtude da excelência de trabalhos como aquele de Despret⁷², da disseminação global do documentário *My Octopus Teacher*⁷³ e também dos estudos promovidos no Brasil pelas neurociências na UFRN / Instituto do Cérebro revelados em *Criaturas da Mente* ⁷⁴.

Estes conteúdos nos ajudam a compreender a temporalidade expandida e aprofundada que nos é necessária para uma abordagem mais lúcida dos temas aqui abordados. Se utilizássemos o célebre recurso do “calendário cósmico” criado por Anne Druyan e propalado por Carl Sagan na série *Cosmos*, que propõe compactar toda a história do universo no equivalente a um ano de 365

69 Inspiro-me aqui sobretudo pela convocação ético-política do filósofo australiano KRZYNARIC, Roman. *Como Ser Um Bom Ancestral - A Arte de pensar o futuro num mundo imediatista*. Ed. Zahar, 2020.

70 GODFREY-SMITH. *Metazoa - A Vida Animal e o Despertar da Mente*. Trad. Daniel Galera. São Paulo: Todavia, 2022, pg. 36. Conferir também, do mesmo autor, *Outras Mentes – O polvo e a origem da consciência*. Todavia, 2019.

71 Inspiro-me aqui nas reflexões de DENNET, Daniel. *Kinds of Minds - Toward an Understanding of Consciousness*. Ed. Weidenfeld & Nicolson, 1996.

72 DESPRET, Vinciane. *Autobiografia de um polvo: e outras narrativas de antecipação*. Bazar do Tempo: 2022.

73 Dirigido por Pippa Ehrlich e James Reed, estrelado pelo cineasta Craig Foster, o documentário *Professor Polvo* venceu o Oscar da Categoria em 2021.

74 Documentário de Marcelo Gomes, lançado em 2024, estrelado pelo neurocientista Sidarta Ribeiro, que dialoga com personalidades como Ailton Krenak e expõe pesquisas realizadas na UFRN – saiba mais: <https://cinemateca.org.br/filmes/criaturas-da-mente/>

dias⁷⁵, a aparição dos humanos ocorreria aproximadamente nos últimos 5 segundos e o advento do Antropoceno nos últimos dois milissegundos⁷⁶.

Os recém-chegados que somos conseguiram, em tempo recorde, transformar-se em força geofísica colossal que, devido aos efeitos da sexta extinção em massa da biodiversidade planetária, pode ser compreendida em analogia com o asteróide que atingiu Yucatán e causou, há mais de 60 milhões de anos, a quinta extinção em massa de espécies da geo-história (aquela que exterminou os dinossauros). Ao introduzir uma entrevista realizada com dois dos principais pensadores e pesquisadores sobre o tema do Antropoceno, o antropólogo Viveiros de Castro e a filósofa Danowski, Eliane Brum mostrou-se ciente de que o tema “ainda parece distante das preocupações da maioria”, o que a preocupa diante da “progressiva e cada vez mais rápida degradação da vida a partir da mudança climática”:

No evento *Os Mil Nomes de Gaia/RJ* pensadores de diversas áreas e de diferentes regiões do mundo discutiram o conceito de Antropoceno – o momento em que o homem deixa de ser agente biológico para se tornar uma força geológica, capaz de alterar a paisagem do planeta e comprometer sua própria sobrevivência como espécie e a dos outros seres vivos. Ou, dito de outro modo, o ponto de virada em que os humanos deixam de apenas temer a catástrofe para se tornar a catástrofe.⁷⁷

Considerando a caudalosa produção acadêmica multidisciplinar sobre o tema que vem sendo produzida, e os inumeráveis colóquios, simpósios e congressos que estão ocorrendo, não estará entre nossos objetivos realizar uma investigação exaustiva sobre o que se tem escrito sobre o Antropoceno em centenas de publicações e eventos dos mais diversos campos. No entanto, será indispensável iniciarmos nossa jornada por uma visão panorâmica do debate em curso para que possamos ter uma melhor apreciação crítica dos filmes que abordaremos. Focaremos nossa atenção em autores que criam pontes entre as ciências naturais, humanas e o campo das artes audiovisuais, buscando realizar uma fecunda polinização cruzada entre campos usualmente vistos como estanques e pouco comunicáveis.

Neste contexto de ascensão de temáticas antropocênicas, os *meios audiovisuais de comunicação* ganham relevância enquanto agentes da iluminação ou de obnubilamento desta

⁷⁵ A primeira apresentação do conceito na famosa série televisiva de divulgação científica pode ser assistida no YouTube em <https://www.youtube.com/watch?v=Ln8UwPd1z20>. A nova versão de *Cosmos*, com Neil DeGrasse Tyson como âncora, também faz uso do mesmo dispositivo (<https://www.youtube.com/watch?v=Bl-s4tqR8Bc>).

⁷⁶ Os números provêm do documentário de Louis Psihoyios, *Racing Extinction: A Corrida Contra A Extinção* (2015), analisado no próximo capítulo, que utiliza-se do dispositivo do calendário cósmico para comunicar noções complexas acerca do tempo profundo.

⁷⁷ BRUM, Eliane. *Diálogos sobre o fim do mundo - entrevista com Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski*. Em: Jornal El País Brasil, 2014. Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/29/opinion/1412000283_365191.html

problemática, sendo dignos de nossa consideração atenta diante da tarefa de conscientização coletiva - sempre ameaçada pelas forças do negacionismo e do obscurantismo⁷⁸ - acerca das ameaças que pairam sobre o porvir tanto da biosfera quanto da empreitada humana diante de uma conjuntura de gravíssima crise sócio-ambiental planetária.

1.3: FACETAS DA CRISE SÓCIO-AMBIENTAL PLANETÁRIA

O Antropoceno expande cada vez mais sua presença no debate público diante das emergências e crises sócio-ambientais contemporâneas: como argumenta Jonathan Crary, sobram indícios de estamos “na fase terminal do capitalismo de terra arrasada”⁷⁹, a despeito dos negacionismos, uma situação crescentemente reconhecida por instituições e cidadãos como grave e urgente. Neste subcapítulo, faremos referência a alguns dados estatísticos e estimativas cientificamente fundamentadas que intentam demonstrar que o termo Antropoceno refere-se a uma série de *atos da realidade objetiva* que será fundamental mantermos em mente para uma devida apreciação da produção cinematográfica que teremos em foco.

Começemos por mencionar que novas pandemias como a zoonose covid-19, que varreu o planeta entre 2019 e 2023, ceifando mais de 6 milhões e 800 mil vidas⁸⁰, possui conexão direta com a agência humana. O novo coronavírus (SARS-COV-2) deve sua virulência de disseminação à escala gigantesca da degradação de *habitats* naturais causada por ação humana, ao comércio ilegal de espécies ameaçadas de extinção e ao predominante modelo agropecuário insalubre que Rob Wallace denunciou em *Big Farms Make Big Flu*.⁸¹

O aquecimento climático antropogênico, sobre o qual tem nos alertado há décadas entidades como o IPCC e que tem sido objeto de acordos internacionais nas reuniões da COP-ONU, é decerto outra faceta crucial do Antropoceno - e daremos alguma atenção, neste trabalho, às representações fílmicas do efeito estufa. Tanto no que diz respeito à determinação causal pretérita quanto na perspectiva de uma *possibilidade de piora catastrófica* da conjuntura climática, parece indubitável que boa parte da culpa recai sobre nossa matriz energética baseada ainda em larga medida na queima massiva de combustíveis fósseis (petróleo, carvão e natural). Mas não menos importante,

78 Sobre o tema do negacionismo em relação ao Antropoceno, recomendamos o artigo: COSTA, Aline.

Negacionistas são os outros. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 15, p. 64-73, dez. 2021. URL:

<https://piseagrama.org/artigos/negacionistas-sao-os-outros/>

79 CRARY, Jonathan. *Terra Arrasada: Além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista*. Ubu, 2023.

80 Dados da Universidade Johns Hopkins referentes à 9 de Março 3 de 2023 e acessadas no mapa de atualização contínua disponível em <https://coronavirus.jhu.edu/map.html>.

81 Cf. WALLACE, Rob. *Pandemia e agronegócio: Doenças infecciosas, capitalismo e ciência*. Elefante, 2020.

como argumentaremos, é nosso sistema de produção alimentar, comumente chamado de *agrobusiness* (agronegócio), e que nos inunda com agrotóxicos cancerígenos, monoculturas transgênicas e produz holocaustos animais nas sucursais de inferno que são as *factory farms*.⁸²

O Antropoceno também tem por característica crucial a sexta extinção da biodiversidade do planeta - tema que rendeu um prêmio Pulitzer à jornalista de divulgação científica Elizabeth Kolbert⁸³. Acarretada também pela agência humana - seja direta, por exemplo através do desmatamento, seja indireta, por exemplo através da acidificação dos oceanos que é um subproduto do aquecimento global - a sexta extinção revela a extensão assustadora da *toxicidade* das práticas predominantes na civilização industrial-comercial que vem produzindo uma quantidade assustadora de poluição (atmosférica, hídrica e outras). Segundo estudo da The Lancet (2007), 9 milhões de pessoas são vítimas de morte prematura a cada ano devido à poluição.⁸⁴

Em um planeta onde a concentração de renda obscena nas mãos de poucos bilionários convive com a disseminação de miséria afetando centenas de milhões de pessoas, a subnutrição e a insegurança alimentar grave atingem cerca de 800 milhões de pessoas no mundo – um relatório da Oxfam estima ainda que, em 2020, em meio à calamidade sanitária ocasionada pela pandemia, tivemos 12.000 óbitos diários causados pela fome.⁸⁵

Segundo Stengers (2015), os OGMs (Organismos Geneticamente Modificados), que foram vendidos pelos departamentos de marketing de mega-corporações como capazes de “responder ao desafio da fome no mundo”, não se revelaram capazes de concretizar tal utopia – pelo contrário, geraram “uma dupla erradicação: das sementes tradicionais e dos pequenos agricultores”, esmagados diante da emergência de conglomerados como Monsanto-Bayer. Para esta autora, “lutar contra Gaia não tem sentido, trata-se de aprender a compor com ela; compor com o capitalismo não tem sentido, trata-se de lutar contra seu domínio. Confiar no capitalismo que se apresenta como

82 Cf. SAFRAN FOER, *Comer Animais*. Rocco, 2011. Trata-se de um dos mais completos livros a abordar o problema ético-político que muito interessa também ao debate sobre o Antropoceno e ao especismo prático e ideológico da espécie dominante que nos tornamos. “Devemos comer animais?” é o título de um artigo de minha autoria que faz um panorama dos argumentos em prol do vegetarianismo e do veganismo sobretudo em autores como Safran Foer, Bashevis Singer e Kafka: <https://eduardocarlidemoraes.substack.com/p/devemos-comer-animais>. Nele figura *Workingman's Death*, filme de Michael Glawogger, que expõe alguns dos piores trabalhos que existem no planeta, onde somos apresentados a um mercadão da carne em Port Harcourt, na Nigéria. Talvez não haja nenhum setor do Inferno, tal qual imaginado por Dante na *Divina Comédia*, que chegue aos pés deste inferno-da-vida-real que as câmeras registraram por ali.

83 KOLBERT, Elizabeth. *A Sexta Extinção: Uma história não natural*. Intrínseca, 2015. Minha análise mais pormenorizada deste livro importantíssimo: <https://acasadevidro.com/nos-somos-a-catastrofe-elizabeth-kolbert/>

84 THE LANCET. *The Lancet Commission on pollution and health*. URL: <https://www.thelancet.com/commissions/pollution-and-health>

85 OXFAM. *O Virus da Fome: como o coronavírus está aumentando a fome em um mundo faminto*. Relatório disponível em <https://www.oxfam.org.br/virus-da-fome/>.

‘melhor amigo da Terra’, como ‘verde’, preocupado com o a preservação e com a durabilidade, seria cometer o mesmo erro que o sapo da fábula, que aceita carregar um escorpião em suas costas para que ele atravessasse um rio.” (Stengers: 2015, p. 47)⁸⁶

Acrescentemos ao quadro que o excessivo extrativismo de minérios através do garimpo ilegal disseminou pelo globo centenas de “Serras Peladas”, com um séquito de etnocídios e genocídios de povos indígenas (a exemplo do que vem ocorrendo com os Yanomami na Amazônia). A pesca predatória e o descarte massivo de plásticos vem exterminando a biodiversidade nos oceanos e mares - e o consumo humano de *microplásticos* já é uma grave ameaça à saúde pública global. Já a explosão populacional humana - já somos mais de 8 bilhões de pessoas, e crescendo - traz uma consequente pressão sobre os sistemas de alimentação, de água e de energia que torna as megalópoles globais vulneráveis a futuros colapsos. Como sintetiza o neurocientista Sidarta Ribeiro:

Atravessamos uma tempestade perfeita. Mudanças climáticas já praticamente irreversíveis, risco nuclear perene, extinção massiva de espécies e culturas, epidemias de mentiras na internet, microplastificação do ambiente, falta de água, ausência de saneamento e educação pública depauperada. Nunca estivemos tão próximos de cumprir as piores profecias sobre nós mesmos. Só o que pode nos salvar é a percepção aguda da urgência desse momento - e a decisão de mudar. (...) Ao mesmo tempo que voamos rumo ao futuro transportados nas asas enormes de nosso fabuloso tesouro multicultural, precisamos compreender, para o benefício das gerações que nos sucederão, que estamos atolados em péssimas tradições. Ao lado das mais belas jóias culturais do passado, herdamos também um enorme estoque de lixo tóxico, neuroses atávicas, poluição mental e miséria comportamental. Só porque algo é antigo não significa que vale a pena ser mantido, pois o tempo tanto pode depurar como apodrecer as coisas. (RIBEIRO: 2022)⁸⁷

86 A denúncia da captura corporativa dos OGMs pelas firmas de biotecnologia, e o enfrentamento movido por cidadãos e movimentos sociais contra as patentes e monopólios vinculados à organismos geneticamente modificados, um dos fenômenos que mais intensamente mobiliza o pensamento e a práxis de Stengers, figura no cinema de maneira multifacetada tanto em documentários quanto em biopics e distopias sci-fi. *O Mundo Segundo a Monsanto* (2008), de Marie-Monique Robin, *Life Running Out of Control* (2004), de Bertram Verhaag; *Into the Weeds* (2022), de Jennifer Baichwal. No mesmo contexto, uma obra de ficção baseada em fatos reais como *Percy vs Goliath* (2020), de Clark Johnson, revela a batalha judicial do cidadão canadense Percy Schmeiser contra a Monsanto nos tribunais, em caso de repercussão midiática global. Já o clássico do cinema sci-fi *Soylent Green: No Mundo de 2020* (Fleischer, 1973), sobre o qual já escrevi em minúcias, prefigura tais debates e aponta para os poderes pré-figurativos da distopia que exploramos nesta tese: conferir em <https://acasadevidro.com/soylent-green/>

87 RIBEIRO, Sidarta. *Sonho Manifesto - Dez exercícios urgentes de otimismo apocalíptico*. Companhia das Letras, 2022, Pgs. 32 e 36.

1.4: CARACTERIZANDO O ANTROPOCENO E SEU ADVENTO

Antes de sair em busca do Antropoceno na produção cinematográfica, com o intuito de refletir sobre as diversas representações filmicas do mesmo, vale o esforço para defini-lo melhor e apontar o que alguns de seus principais estudiosos e debatedores apontam sobre seu advento. Segundo Haraway,

Estes tempos chamados de Antropoceno são os da urgência multi espécie, incluindo os humanos: de grande morte e extinção em massa; de desastres avassaladores, cujas especificidades imprevisíveis são totalmente tomadas com a própria incognoscibilidade; da recusa em conhecer e cultivar responsabilidade (*response-hability*); da recusa em estar presente na avassaladora catástrofe no tempo; de um desviar os olhos sem precedentes. (HARAWAY: 2022, pg. 73-74)⁸⁸

Em busca de uma genealogia do termo, a pesquisadora Elizabeth Kolbert, em seu livro-reportagem vencedor do Pulitzer *A Sexta Extinção*, aponta que esta época geológica em que entramos foi batizada de Antropoceno por Paul Crutzen,

químico holandês que compartilhou o Prêmio Nobel pela descoberta dos efeitos das substâncias depletivas de ozônio (ODS). A importância dessa descoberta não é um exagero. Se ela não tivesse ocorrido – e se continuássemos utilizando os produtos químicos com a mesma difusão – o ‘buraco’ na camada de ozônio que se abre todas as primaveras sobre a Antártida teria se expandido até circundar toda a Terra. (KOLBERT, p. 116)⁸⁹

No Brasil, a revista on-line Piseagrama publicou a tradução do artigo de 2000 de Crutzen, em parceria com Eugene Stoermer, texto que é uma espécie de *Marco Zero* da proposta, hoje vastamente aceita e disseminada (ainda que contestada por muitos em alguns detalhes de sua formulação), de que o planeta entrou em uma nova época geológica em virtude da ação conjunta da espécie humana e que urge pensar meios para um gerenciamento ambiental sustentável ao invés de predatório:

Em poucas gerações, a humanidade está exaurindo os combustíveis fósseis que foram gerados ao longo de centenas de milhões de anos. (...) A atividade humana aumentou a taxa de extinção de espécies entre mil e dez mil vezes nas florestas tropicais, e vários gases estufa importantes em termos climáticos aumentaram substancialmente na atmosfera: o CO₂ aumentou mais que 30% e o CH₄ mais de 100%. (...) Segundo um estudo de Berger e Loutre, devido às emissões de CO₂ antropogênicas, o clima pode se afastar significativamente de seu comportamento natural ao longo dos próximos 50 000 anos. (CRUTZEN; STOERMER; 2000)⁹⁰

88 HARAWAY, D. “Ficar com o problema: Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno”. In: *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*. Organização: Jason W. Moore. São Paulo: Elefante, 2022.

89 KOLBERT, E. *A Sexta Extinção*. Ed. Intrínseca, 2015. A rarefação da camada de ozônio é um tema crucial no debate sobre Antropoceno, pois Crutzen, um dos responsáveis por cunhar o termo, foi também um dos cientistas que alertou o mundo sobre o fenômeno. Para saber mais Sobre a obra de Colbert, que analisa tantas questões cruciais da crise socioambiental planetária, acesse: <https://acasadevidro.com/nos-somos-a-catastrofe-elizabeth-kolbert/>

90 CRUTZEN, Paul J; STOERMER, Eugene F. "O antropoceno". PISEAGRAMA, Belo Horizonte, sem número, 06 nov. 2015. Disponível em <https://piseagrama.org/extra/o-antropoceno/>.

O embarque da espaçonave Terra na era do Antropoceno estaria diretamente vinculada, certamente, com a “pegada” ecológica causada pela ação conjugada dos mais de 8 bilhões de seres humanos hoje vivos; mas os fenômenos que definem melhor o Antropoceno queima de combustíveis fósseis, extinção da biodiversidade, poluição atmosférica e hídrica etc. - provém de maneira desigual dos países mais ricos (segundo a métrica do PIB), das corporações mais lucrativas e das classes mais afluentes. Como voltaremos a argumentar no curso deste trabalho, o problema não é a Humanidade considerada como um todo, mas sim certas escolhas econômico-políticas tresloucadas, altamente poluentes e insustentáveis, baseadas em extrativismo desenfreado, queima de combustíveis fósseis, domínio especista sobre outras formas de vida e negligência em relação à extinção da biodiversidade. Também sobre este tema Kolbert produziu uma síntese das mais elucidativas sobre as causas do aquecimento global e da acidificação dos oceanos:

Desde o início da Revolução Industrial, os seres humanos queimaram combustíveis fósseis – carvão, petróleo e gás natural – o suficiente para adicionar 365 bilhões de toneladas de carbono na atmosfera. O desmatamento contribuiu com mais 180 bilhões de toneladas. A cada ano, despejamos outros cerca de 9 bilhões de toneladas de carbono, uma quantidade que tem aumentado até 6% ao ano. Em consequência de tudo isso, a concentração de dióxido de carbono no ar hoje – um pouco mais de 400 partículas por milhão – é superior à dos últimos 800.000 anos. É bem provável que seja maior do que em qualquer momento nos últimos milhões de anos. Se essa tendência continuar, em 2050 as concentrações de CO₂ atingirão 500 partículas por milhão, mais ou menos o dobro dos níveis encontrados na era pré-industrial. Espera-se que tal aumento produza um crescimento da temperatura global média entre 1,9 e 3,8° C, o que desencadeará diversos eventos capazes de alterar o mundo, inclusive o desaparecimento da maioria das geleiras restantes, a inundação de ilhas rasas e cidades litorâneas e o derretimento da calota de gelo do Ártico. (KOLBERT, 2015, p. 122)

A situação da salubridade dos recursos hídricos e do acesso à água potável também desperta muita preocupação, sobretudo quando consideramos a que grau este recurso é absolutamente imprescindível para a vida (e não apenas a humana): como nos lembra o poeta Auden, "milhares já viveram sem amor, mas nunca alguém viveu sem água." O Relatório das Nações Unidas sobre o Desenvolvimento de Água (2015)⁹¹ prevê que a demanda por água em 2030 será 40% superior à oferta: em outras palavras, o futuro será repleto de sedentos.

Águas contaminadas por pesticidas e por elementos químicos radioativos pioram ainda mais o cenário – e não sabemos, no porvir, quantas catástrofes semelhantes àquela ocorrida na usina nuclear japonesa de Fukushima, após o tsunami de 2011, ou o derramamento de petróleo no Golfo do México em 2010, irão ainda acontecer. O século 21 já é descrito por estudiosos como aquele em

91 O Relatório é publicado pela *World Water Assessment Programme*, conectado à UNESCO-ONU. Mais informações podem ser acessadas em:

<https://brasil.un.org/pt-br/68965-at%C3%A9-2030-planeta-pode-enfrentar-d%C3%A9ficit-de-%C3%A1gua-deat%C3%A9-40-alerta-relat%C3%B3rio-da-onu>

que a água se transformará no “novo petróleo”, como aponta a especialista Maude Barlow, que também apelida o recurso como “ouro azul” e aponta para uma das lutas sociais mais cruciais de nossa época: a batalha contra o roubo corporativo da água”:

As water became the oil of the twenty-first century, we predicted, a water cartel would emerge to lay claim to the planet’s freshwater resources. This has come true. But so has our prediction that a global water justice movement would emerge to challenge the “lords of water”. [...] The amazing work of the environmentalists, human rights activists, indigenous and women’s groups, small farmers, peasants, and thousands of grassroots communities that make up the global water justice movement, fighting for the right to water and to keep water and to keep water under public and democratic control. (BARLOW: 2014)⁹²

Talvez o acontecimento histórico recente mais significativo deste movimento global pela “justiça hídrica” seja a Batalha de Cochabamba, na Bolívia, em 2000, quando o país levantou-se em uma onda fortíssima de protestos e manifestações de rua após uma decisão governamental de privatizar a água. A corporação que abocanhara o sistema público boliviano, a Bechtel, havia tomado, como uma de suas primeiras medidas no poder, um aumento dos preços da água, o que acarretou de imediato a sede em massa para uma vasta fatia da população da Bolívia.

As manifestações foram tão bem-sucedidas que quase se pode falar em uma revolução anti-corporativa bem-sucedida: a Bechtel foi expulsa do país e nas próximas eleições o primeiro presidente indígena já eleito em eleições democráticas na América Latina, Evo Morales (do Movimento Al Socialismo) assumiu o poder. Os eventos tiveram ressonância no cinema documental e de ficção em obras como *La Guerra del Agua* (2007), de Carlos Pronzato, *The Corporation* (2003), de Mark Achbar e Jennifer Abbott, e *También la lluvia* (2011), de Iciar Bollain.⁹³ Já a situação dos oceanos, nas condições do Antropoceno, também suscita muitas preocupações, como sintetiza Kolbert:

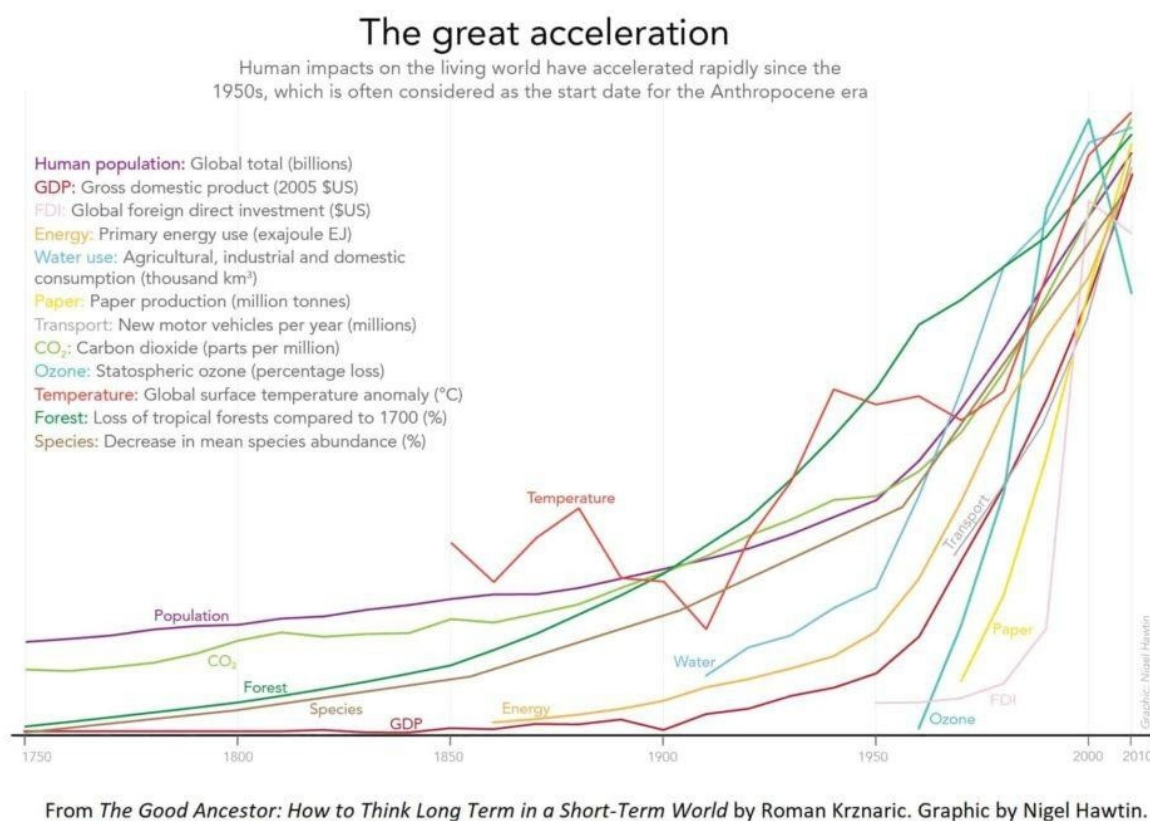
Os oceanos cobrem 70% da superfície terrestre... Só em 2014, os oceanos absorveram 2,5 bilhões de toneladas de carbono. (...) A acidificação dos oceanos desempenhou um papel em pelo menos duas das Cinco Grandes Extinções (no fim do Permiano e no fim do Triássico) e é bem possível que tenha sido um dos fatores primordiais numa terceira (o fim do Cretáceo). Por que a acidificação dos oceanos é tão perigosa? Dependendo da firmeza com que os organismos são capazes de regular suas químicas internas, a acidificação pode afetar processos básicos como o metabolismo, a atividade enzimática e a função proteica. Como a acidez maior muda a composição das comunidades microbiológicas, ela vai alterar a disponibilidade de nutrientes essenciais. (...) Cerca de um terço do CO₂ que os seres humanos já lançaram no ar foi absorvido pelos oceanos. Isso alcança espantosos 150 bilhões de toneladas. No entanto, como é o caso da maior parte das características do Antropoceno, não se trata apenas da quantidade, mas também da velocidade com que isso ocorre. Uma comparação útil (embora imperfeita) pode ser feita com o álcool. Assim como é bem diferente para o seu sangue se você consumir 6 latas de cerveja em uma hora ou em um mês, para a química marinha faz uma enorme diferença se o dióxido de carbono é

92 BARLOW, Maude. *Blue Future: Protecting Water for People and the Planet Forever*. The New Press: 2014.

93 Para mais detalhes sobre o filme *Também a Chuva* e a Guerra da Água boliviana, remeto a meu artigo on-line: “Uma viagem com mais naufragos do que navegantes: a Conquista da América, revisitada”. Acesse em: <https://acasadevidro.com/uma-viagem-com-mais-naufragos-do-que-navegantes-por-edu-carli-a-casa-de-vidro/>

acrescentado ao longo de milhões de anos ou numa centena. Para os oceanos, assim como para o fígado humano, essa proporção é importante. (KOLBERT: op cit, p. 132)

No que diz respeito à data precisa em que o Antropoceno se inicia, controvérsias abundam, mas é notável nos debates a recorrência da expressão “em relação a índices pré-industriais”, o que aponta-nos para a centralidade do fenômeno moderno da industrialização como fator determinante do processo. O pesquisador brasileiro Moysés Pinto Neto aponta: “apesar de controversa, a provável origem dessa era remete à Revolução Industrial, no século XIX, quando a introdução de um novo modelo produtivo acaba gerando uma ampla interferência humana sobre os diversos habitats naturais, e passa por uma ‘grande aceleração’ no século XX com a formação das sociedades de consumo.”⁹⁴ No gráfico a seguir, pode-se visualizar todos os principais elementos que participam da Grande Aceleração⁹⁵:



94 NETO, Moysés Pinto. *O retorno da política*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 14, p. 63-73, jul. 2020. Acesso em <https://piseagrama.org/artigos/o-retorno-da-politica/>

95 Extraído de KRZNARIC, *Como Ser Um Bom Ancestral*. Zahar: 2001. Para acessar dados mais minuciosos sobre a Grande Aceleração, em gráficos separados, recomendo a palestra: STEFFEN, Will. *The Anthropocene: Where on Earth are we Going?*. Royal Society Of Victoria, Austrália, 2021: <https://youtu.be/HvD0TgE34HA?si=PdSzsByTko-u1lINx>.

Não seria possível compreender o advento do Antropoceno sem uma compreensão da economia política dos últimos séculos: de acordo com a economista Kate Raworth, estamos vivenciando impactos de uma onda de desenvolvimento econômico global que “gerou um dramático aumento no uso dos recursos da terra por parte da humanidade, a princípio impelido pelo estilo de vida exigente dos atuais países de renda elevada, e, mais recentemente, redobrado pelo rápido crescimento da classe média global”:

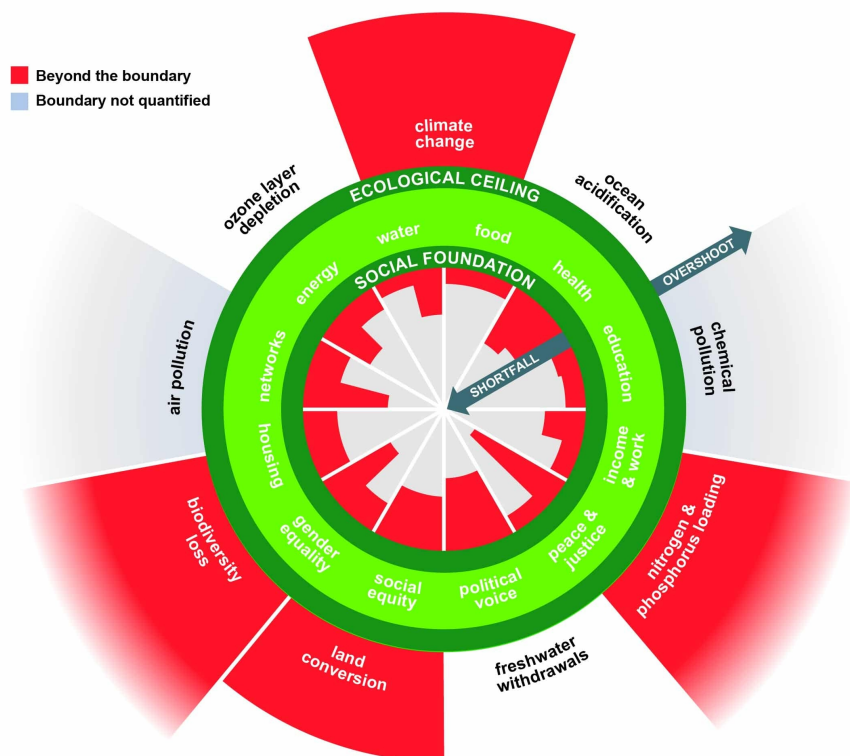
Trata-se de uma era econômica que veio a ser conhecida como a Grande Aceleração... entre 1950 e 2010, a população global quase triplicou de tamanho e o Produto Mundial Bruto (PMB) real cresceu 7 vezes. Em todo o mundo, o uso de água doce mais que triplicou, o uso de energia quadruplicou e o uso de fertilizantes mais que decuplicou. Os efeitos dessa dramática intensificação da atividade humana são claramente visíveis num grupo de indicadores que monitoram os sistemas vivos da terra: desde 1950, tem havido um aumento paralelo nos impactos ecológicos, desde o acúmulo dos gases de efeito estufa na atmosfera até acidificação dos oceanos e a perda da biodiversidade. (...) Não há dúvida de que essa grande aceleração na atividade humana pois nosso planeta sob pressão... Graças a escala do nosso impacto, agora deixamos para trás o Holoceno e entramos em território não mapeado, conhecido como Antropoceno: a primeira era geológica moldada pela atividade humana. (RAWORTH: 2019, p. 56-59)

Isto também significa que o fim do Holoceno não é uma boa notícia, e a chegada do Antropoceno não é motivo para deslumbramento ou para qualquer ímpeto narcísico de auto-celebração humana por nossos super-poderes recém-adquiridos. Estima-se que o Holoceno esteve vigente por aproximadamente 12 mil anos, tendo início após o fim da última era glacial, e nele as condições climáticas estiveram excepcionalmente estáveis, o que propiciou circunstâncias muito propícias para as civilizações humanas. Baseando-se nos escritos de Jared Diamond e outros estudiosos, Raworth aponta ainda:

A agricultura foi inventada simultaneamente em muitos continentes durante o Holoceno, e os cientistas acreditam que isso não foi coincidência. A recente estabilidade do clima da terra permitiu que os descendentes dos caçadores-coletores se assentassem e vivessem de acordo com as estações do ano: prevendo as chuvas, selecionando e plantando sementes e fazendo a colheita. Da mesma forma, não é coincidência que todas as grandes civilizações humanas - do Vale do Indo, do antigo Egito e da dinastia Shang, na China, até os maias, gregos e romanos tenham surgido e florescido nessa época geológica. Trata-se da única fase conhecida na história do nosso planeta em que bilhões de seres humanos puderam prosperar. De maneira ainda mais extraordinária, cientistas sugerem que, não havendo perturbações, as benevolentes condições do Holoceno provavelmente continuariam por mais 50 mil anos, devido à órbita inusitadamente circular que a Terra descreve no momento em torno do sol - um fenômeno tão raro que ocorreu pela última vez 400 mil anos atrás. Isso é sem dúvida algo que nos deve fazer parar e pensar: aqui estamos nós, no único planeta vivo conhecido, nascidos na sua era mais hospitaleira, que, graças à maneira estranha pela qual estamos no momento girando em torno do Sol, está destinada a continuar. Teríamos de ser loucos para nos expulsarmos desse ponto ideal do Holoceno. Mas é exatamente isso, é claro, que estamos fazendo. (RAWORTH: op cit, 58)

A violação dos limites, por agência humana, que mantinham o planeta no Holoceno - que evoca o conceito grego de *húbris* ou desmesura - é um dos grandes temas que Raworth expõe através do célebre e muito discutido diagrama da *Economia Donut*, que tem muitas convergências e

pontos de contato com tudo que foi exposto pelo filme *Breaking Boundaries*, que relata o trabalho de Johan Rockstrom sobre os nove limites planetários ⁹⁶:



Raworth e Rockstrom têm colaborado com a compreensão do grande público acerca do “teto ecológico” e das barreiras que não podem ser ultrapassadas sem perigo caso queiramos manter os ecossistemas em estado compatível com o florescer futuro da vida em sua diversidade, e para isso fazer uso de imagens sintéticas, como a do diagrama reproduzido acima, que demonstram uma degradação de vários índices a partir da Grande Aceleração. Segundo José Eli da Veiga, “no âmbito das ciências humanas já é quase unânime a tese de que o Antropoceno começou em meados do século 20, devido à mencionada ‘Grande Aceleração’ das agressões humanas à biosfera” - que foi “minuciosamente descrita” por J. R. McNeill e Peter Engelke em *The Great Acceleration*.⁹⁷

O pesquisador brasileiro, ainda que reconheça alternativas à nomenclatura proposta por Crutzen (“a rigor, ele relançou, na virada do milênio, a mesma conjectura que o geólogo armênio George Ter-Stepanian havia, doze anos antes, chamado de Tecnoceno”), julga indubitável a conclusão de que o Antropoceno nos interpela com a ameaça de *colapso* da humanidade como a conhecemos: “Para que o prazo de validade do gênero humano não diminua muito, o imprescindível

⁹⁶ Diagrama reproduzido do site Earth.org: <https://earth.org/what-is-doughnut-economics/>

⁹⁷ ELI DA VEIGA. *O Antropoceno e a Ciência do Sistema Terra*. Ed. 34, 2019. Pg. 32 e 33.

é que seu processo civilizador passe a conservar a biota em vez de degradá-la.” (ELI DA VEIGA: op cit., pg. 33)⁹⁸

O Antropoceno, como argumenta Diego Viana, torna impraticável, no âmbito acadêmico, o consolidado *modus operandi* de hiper-especialização, interpelando-nos com um desafio para o pensamento, a transdisciplinaridade e a construção de pontes entre as especialidades ao invés de seu estancamento em uma “caixa”:

No caso das mudanças climáticas, a dificuldade para o pensamento vem, antes de mais nada, porque elas dinamitam um pilar — ou antes, um hábito — das ciências modernas: a especialização disciplinar. Isso não significa que essa compartimentalização científica deva desaparecer, o que seria impossível, dado o grau de complexidade a que o conhecimento chegou. Mas as divisórias com as quais os cientistas se acostumaram a trabalhar estão derretendo, assim como os icebergs. Isso exige ampliar o escopo teórico, desenvolver uma linguagem comum e, principalmente, exige a interação de dois campos que viraram as costas um para o outro: as ciências da natureza e as humanidades. (VIANA, D, 2019)⁹⁹

O Antropoceno é também um convite para rompermos com o antropocentrismo, o especismo, o excepcionalismo humano, a presunção de supremacia do *anthropos*, em prol de uma ética biocêntrica, intergeracional e multiespecífica. Para além do quadro limitado de ambicionar o desenvolvimento econômico sustentável das sociedades humanas e a lucratividade de seus mercados, o que precisamos é expandir a visão para pensar a cura e o florescimento de toda a Teia da Vida. Pois nem toda a grana reunida nos bancos, nem todo o capital do planeta, nem todos os PIBs nacionais somados, serão capazes de comprar de volta as condições ambientais que tornaram possível a evolução da vida e que agora, no tal do Antropoceno, rapidamente vão cessando de existir.

Como argumenta Wallace-Wells em *A Terra Inabitável – Uma História do Futuro*, tendemos muito facilmente a esquecer da “raridade do conjunto de circunstâncias exigido para a criação de um equilíbrio climático propício à vida. Nenhuma vida inteligente de que tenhamos notícia jamais evoluiu, em qualquer parte do universo, fora da faixa estreita de temperaturas que abrangeu toda a evolução humana e que agora é parte do passado, provavelmente para sempre.” (WALLACE-WELLS: 2019)¹⁰⁰

98 Mais detalhes sobre esta cosmovisão estão disponíveis nesta relevante entrevista com o autor disponível no site do Instituto Humanitas Unisinos: <https://ihu.unisinos.br/589999>

99 VIANA, Diego. *Para um catastrofismo esclarecido*. In: Revista Quatro Cinco Um, 2019. URL: <https://www.quatrocinco.um.com.br/br/resenhas/d/para-um-catastrofismo-esclarecido>.

100 WALLACE-WELLS. *A Terra Inabitável*. Cia das Letras, 2019, p. 59.

1.5: UTOPIAS E DISTOPIAS NO ANTROPOCENO

Esta tese também se enraíza em fascínio e curiosidade em desvendar outras facetas de um fenômeno notável, a preponderância do elemento distópico em nossa conjuntura sócio-cultural: um crescente burburinho intelectual, acadêmico e cultural vem se efetivando sobre as utopias e distopias, com um empenho em compreender seus vínculos e diferenças, o dinamismo de sua dialética, em um debate cada vez mais marcado por uma distinção entre a *modernidade* das utopias e a *contemporaneidade* das distopias. Para mencionar apenas duas publicações recentes, destacamos os artigos reunidos nos livros *Das Utopias Modernas Às Distopias Contemporâneas* (LIEBEL: 2021)¹⁰¹ e *Utopias e Distopias na Modernidade* (BIANCHETTI/THIESEN: 2014)¹⁰².

Como se sabe, a literatura utópica inclui produções canônicas que remetem a autores da antiguidade greco-romana como Platão (*Politéia, ou A República*), mas tem sua ascensão histórica mais significativa na Renascença com Thomas More (*Utopia*), Francis Bacon (*Nova Atlântida*), Campanella (*Cidade do Sol*), dentre outros. Na história da filosofia, o platonismo é uma das fonte primordial mais importantes de conceitos sobre a cidade ideal, seja aquela delineada em *A República* e tendo o filósofo-rei como governante supremo, seja as concepções presentes *Timeu* e no *Crítias*, onde se veicula a imagem de uma antiga Atenas idealizada, que teria vencido a outrora virtuosa Atlântida, que caiu em decadência e acabou submetida por Zeus à punição da submersão.

Estudioso do tema, Jean-Yves Lacroix aponta em *L'Utopie*, obra que realiza uma análise pormenorizada da *Utopia* (1516) de Morus, que “esse romance apresenta na primeira parte uma severa crítica à sociedade de seu tempo, antes de descrever de maneira bastante detalhada e na voz de um navegante-filósofo (Rafael Hitlodeu uma cidade perfeita que existiria num Novo Mundo recém-descoberto pelos europeus.” (Lacroix: 1996, p. 22) ¹⁰³ Além de veicular uma sátira cáustica do que considerava serem os males da sociedade real em que viveu, Morus descreveu uma ilha baseada na harmonia, no regramento rigoroso da socialidade, um regime social que teria se instalado graças à liderança de Utopus, seu herói fundador, que foi capaz de liderar uma vitória contra os antigos ocupantes do território de Abraxas.

Destaca-se, portanto, na emergência das utopias do século XVI, uma época histórica marcada pelas navegações de Vespúcio, Colombo, Cabral e outras figuras da Península ibérica, que lançaram-se aos mares no contexto da Conquista da América e do início da colonização européia do

101 LIEBEL, Silvia (org.). *Das Utopias Modernas Às Distopias Contemporâneas*. Fino Traço Editora, 2021.

102 BIANCHETTI/THIESEN (org.) *Utopias e Distopias na Modernidade*. Unijuí: 2014.

103 LACROIX, J-Y. *Utopia – Um Convite à Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

assim chamado Novo Mundo, “moldura” indispensável para a compreensão do fervilhar utópico a partir de 1516. No Brasil, Oswald de Andrade foi um dos artistas e pensadores que mais intensamente se devotou a uma análise crítica do tema, tendo formulado, no âmbito do modernismo brasileiro, sua *Utopia Antropofágica* e tendo publicado textos teóricos e manifestos que expõe o vínculo entre a “descoberta” e invasão da América e a emergência dos textos utópicos fundadores

104

A utopia renascentista, que fornece uma imagem da cidade ideal a ser concretizada no âmbito terrestre (distinguindo-se assim, por exemplo, da *Cidade de Deus* de Agostinho, baseada na escatologia cristã e prometida ao domínio transcendental), “tem vocação normativa – a existência suposta de uma cidade da razão é o que permite a avaliação das cidades empíricas realmente existentes”:

A Utopia de Morus é assim composta de dois livros, o primeiro dos quais procede a uma severa crítica das monarquias da Europa: exercício arbitrário do poder, guerras contínuas e uma corrida insaciável pelo enriquecimento combinam-se então com um regime econômico e social gerador de miséria e marginalização. O período é o da integração do capitalismo manufatureiro nascente à organização feudal e clerical tradicional. Os nobres, vivendo ‘como zangões’ que se nutrem do labor alheio, ‘para aumentar suas rendas’ têm por prática ‘roer seus agricultores até o osso’. (Lacroix, op cit, p. 86)

Esta “normatividade” da utopia, isto é, a vontade de subjugar toda a sociedade a um *nómos*, talvez ajude a explicar seu vínculo possível com a distopia: ao querer impor uma cidade perfeita, harmônica, baseada na razão, com frequência esta constelação de boas intenções se choca com inúmeras dificuldades e resistências, efeitos não-previstos, desobediências e discórdias, que desvirtuam o projeto, sendo que no cerne do debate sobre utopias e distopias pode-se também notar o debate ético-cosmológico opondo os princípios da *Diké* (justiça) e da *Húbris* (desmedida).¹⁰⁵

A literatura utópica da Renascença e da primeira Modernidade sofreu mutações históricas significativas, produzindo o “socialismo utópico” de pensadores como Fourier, Owen, Saint Simon, Cabet, William Morris etc., posteriormente criticados no âmbito do materialismo histórico dialético de Marx e Engels, que pretendiam fundar um socialismo científico. Um autor que fornece uma visão a um só tempo enciclopédia e crítica do campo utópico é Ernst Bloch nos vários volumes de O

104 Sobre o tema, consultei sobretudo: ANDRADE, Oswald. *Utopia Antropofágica*. Ed. Globo, 2010. AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia - Palimpsesto Selvagem*. SESI-SP: 2018.

105 Tal debate remete a Hesíodo e *Os Trabalhos e os Dias*, em que o passado distante é idealizado: a raça de ouro vivia sob o sol do valor supremo da *Diké*, mas a decadência se instaura, com a passagem à idade de prata, de bronze, de ferro, testemunhando o avanço corrosivo da *Húbris*; Platão é herdeiro de pensamento similar ao confrontar Atenas vs Atlântida e ao propor, na *República*, pela boca de Sócrates, uma ética da moderação ascético-racional que tem no filósofo-rei seu emblema – ele tem direito de governar pois sabe governar a si próprio e não é escravo de seus impulsos ou submisso ao devir e à sensorialidade. Também Morus beberá nesta fonte e revelará a vitória de Utopia sobre Abraxas em termos semelhantes. Sobre o tema, Lacroix afirma “uma tensão sempre presente entre *Diké* e *Húbris*” (op cit. 88).

Princípio Esperança, além de ter abordado os vínculos entre utopismo e messianismo em *Geist der Utopie*, obra que exerceu considerável influência sobre o pensamento de Walter Benjamin (que em breve estudaremos mais a fundo)¹⁰⁶.

De maneira simultânea aos embates, no século 19, acerca das sociedades ideais propostas por reformadores sociais, a exemplo da Falange de Fourier ou da New Lanark de Owen), no campo da literatura de ficção emergem também obras notáveis. Destacamos sobretudo *Erewhon* (1972), cujo título é um acrônimo de *Nowhere*, do escritor britânico Samuel Butler, que aborda o intento de concretizar uma comunidade utópica, criticando-a pelo viés da sátira e do desvelamento dos desafios e defeitos do experimento. Similarmente, o escritor estadunidense Hawthorne, autor do clássico *A Letra Escarlate*, dedicou-se ao tema em um livro chamado *The Blithedale Romance* (1852), inspirado na experiência que teve em Brook Farm, comuna utópica no Massachussetts, construída com base no Transcendentalismo e calcada em autores como Ralph Waldo Emerson, romance este que já analisei em minúcias¹⁰⁷.

Sobretudo a partir dos século 19, intensificando-se no século 20, temos a emergência de obras nomeadas *distopias*, e que podem também ser nomeadas “contra-utopias” ou “anti-utopias” por certos autores, através dos escritos de autores como Mary Shelley, E. Zamiátin, A. Huxley, G. Orwell, A. Burgess, M. Atwood, dentre muitos outros, que tiveram também ressonância na produção cinematográfica a partir das adaptações que suscitaram. Mesmo antes da emergência do termo *distopia*, existiram obras literárias notáveis que poderiam ser intituladas *distópicas avant la lettre*, dentre as quais há espécimens notáveis pela qualidade da ficção especulativa antecipatória que veiculam: *Fragmento de História Futura* (1896), de Gabriel Tarde (Ed. Cultura e Barbárie, 2019); *The Machine Stops* (1909), de E. M. Forster, ainda sem tradução no Brasil; *O Cometa*, de W.E.B. Du Bois (Ed. Fósforo, 2021). Na atualidade, como argumentaremos, a produção utópica encontra-se numa espécie de crise de escassez, ainda que tenha manifestações contemporâneas importantes na literatura de autores como Callenbach ou Ursula K. Le Guin¹⁰⁸.

106 RIOT-SARCEY, M; BOUCHET, T; PICON. *Dictionnaire des Utopies*. Larousse: 2002. “Benjamin appartient à ce que l’on pourrait nommer ‘le nouvel esprit utopique’, cette constellation apparue dès le XIX siècle, au sein de laquelle des penseurs, des philosophes – de Pierre Leroux à Emmanuel Lévinas, en passant par Ernst Bloch -, ont inventé de nouveaux gestes spéculatifs invitant à penser l’utopie autrement. (...) On sait que dans sa jeunesse Benjamin donna un compte rendu de *L’Esprit de l’Utopie* de Bloch et que, peu avant sa mort, il professait une doctrine ésotérique où Fourier se mêlait à Marx.” (p. 22)

107 Cf. “Utopia’s dangers and toils: some remarks on Hawthorne’s *The Blithedale Romance* (1852)”, artigo escrito em inglês: <https://eduardocarlidemoraes.substack.com/p/utopias-dangers-and-toils-some-remarks>

108Cf. CALLENBACH. *Ecotopia*. Heyday, 2014; LE GUIN, U. *A Mão Esquerda da Escuridão* (1969) e *Os Desposuídos* (1974), publicados no Brasil em um box pela Ed. Aleph, 2019.

Hoje, no campo da crítica intelectual do fenômeno distópico tão proliferante, figuram autores como Gregory Claeys e Jacoby Russell, que tem se dedicado a um mergulho aprofundado no campo da produção cultural distópica ou anti-utópica, debatendo o tema premente da decadência das utopias¹⁰⁹. Diante da proliferação de obras-de-arte distópicas após a Grande Aceleração, conectada ao advento do Antropoceno, dois dos nossos pensadores mais atentos ao tema, o antropólogo Viveiros de Castro e a filósofa Débora Danowski, perguntam em *Há Mundo Por Vir?*:

As distopias proliferam; e um certo pânico perplexo (pejorativamente incriminado como ‘catastrofismo’), quando não um entusiasmo algo macabro (recentemente popularizado sob o nome de ‘aceleracionismo’), parecem pairar sobre o espírito do tempo. O famoso *no future* do movimento punk se vê subitamente revitalizado. (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO: 2014).

Na mesma direção, outros pensadores desenvolvem suas reflexões transdisciplinares: Stengers afirma que vivemos “no tempo das catástrofes” e estamos diante da tarefa de “resistir à barbárie por vir”; escrevendo após o Furacão Katrina, ela diz que “a catástrofe de New Orleans” não é um episódio isolado, mas sim sintoma de um problema sistêmico: “o que se anuncia não é senão a possibilidade de uma New Orleans em escala planetária.” (Stengers: 2015, op cit, p. 13) Este enunciado distópico no âmbito das ciências humanas, que aponta para a planetarização da experiência dos residentes mais pobres de New Orleans durante a catástrofe do Katrina, deixa sua marca em obras teóricas importantes como *A Doutrina do Choque* de Naomi Klein e *Medo Líquido* de Bauman, motivando-nos a abordar mais a fundo, no decorrer desta tese, filmes que focaram suas atenções sobre este território transtornado - como *Katrina Babies* (analisado com mais fôlego na sequência desta tese) e os documentários de Spike Lee *When The Levee Breaks*, espécimens notáveis da vertente emergente do cinema do ecotrauma.

Voltaremos ao tema contemporâneo das *distopias proliferantes* e das *utopias escassas* em um futuro capítulo, dedicado ao estudo minucioso de algumas obras que marcam época no campo fílmico enquanto distopias. Por hora, enfatizaremos apenas que o debate sobre Antropoceno parece-nos passível de ser enriquecido por uma consideração acerca deste ímpeto humano de instalação de sociedades perfeitas e harmônicas, que se desenrola em projetos que, na prática, mostram-se jamais impecáveis e imperfeitos, sempre envolvidos em empreitadas de artificialização do ambiente, construção de normativas de socialização e instauração de autoridades políticas e hierarquias sociais que dificilmente conseguem aceder à uniformidade sem discórdia, ou ao consenso sem controvérsia.

109 Cf. JACOBY, R. *Imagem Imperfeita*. Civilização Brasileira: 2017. CLAEYS, G. *Dystopia: A Natural History*. Oxford: 2018.

Hoje, aqueles que já passaram pela universidade informal da suspeita que é a produção artística distópica, extremamente prolífica e multifaceta no séc. XX e XXI, aprenderam a desconfiar de toda intenção de instalar uma sociedade sem máculas nem mazelas. Nós hoje suspeitamos que, por detrás da bela fachada da sociedade perfeita que se pretende instaurar parece se esconder a besta-fera do totalitarismo, a feroz imposição da unidimensionalidade, a aniquilação do dissenso, fenômenos denunciados em uma tríade de obras hoje canônicas da distopia (Zamiátin, Huxley, Orwell).

Em uma sentença célebre, Oscar Wilde afirmou: “um mapa mundi que não incluísse a utopia não mereceria ser consultado”. Poderíamos dizer, invertendo o dito, que um mapa mundi atual que não incluísse a distopia seria ele sim indigno de consulta. Pois excluiria territórios e situações aos quais a humanidade não cessa de aportar, ou melhor, que nós não cessamos de *produzir* enquanto força conjunta moldando o Antropoceno. Para citar a expressão célebre que dá nome a um livro de Kingsley Amis, as distopias constituem-se como *novos mapas do inferno*¹¹⁰, ou seja, pintam cenários indesejáveis e assustadores, muitas vezes baseados em tendências que já se manifestam no nosso presente ou se expressaram em tempos pretéritos. Como exploraremos mais a fundo, o ato de *pré-figurar um péssimo porvir* pode ter algum efeito salutar para que possamos *evitar sua concretização*, uma noção que se expressa no conceito de “heurística do medo”, que em breve abordaremos apoiando-nos nas obras de Hans Jonas, Gunther Anders, J-P. Dupuy, dentre outros.

Como bem expressado por Margaret Atwood, uma das autoras mais celebradas da ficção especulativa distópica contemporânea, hoje tendemos a pensar na utopia como imaginação e na distopia como vivência: “Uma triste observação sobre a nossa época é que nos parece mais fácil crer em distopias do que em utopias: estas podem ser apenas imaginadas, mas aquelas já nos são conhecidas.” (Atwood: 2015)¹¹¹

A emergência cada vez mais caudalosa de narrativas distópicas, sua proliferação na cultura contemporânea, envolve um caldeirão afetivo onde as *decepções por promessas não cumpridas* merece ser destacado. A utopia com frequência transforma-se naquilo que nos foi prometido mas não foi entregue, aquilo no que acreditamos mas não se concretizou. A distopia coloca-se como retrato da condição desiludida, como fruto de uma consciência amadurecida na frustração e tornada assim mais lúcida.

110 AMIS, K. *New Maps Of Hell*. Penguin Classics: 2012.

111 ATWOOD. *Buscas Curiosas (Curious Pursuits)*. Londres: Editora Virago, 2015.

1.6: AS CIÊNCIAS HUMANAS DIANTE DO ANTROPOCENO CINEGRAFADO

O intento desta tese de buscar os vínculos entre o cinema e o Antropoceno justifica-se também por ser este um caminho cada vez mais trilhado: alguns dos melhores livros sobre a corrente crise sócio-ambiental planetária causada por agência humana mergulham em análises da produção cinematográfica. A tabela a seguir apresenta uma espécie de *curadoria* de algumas das melhores obras no campo das *ciências humanas antropocênicas* e de alguns dos principais filmes que abordam:

Autor (es)	Obra (s)	Filmes Abordados
FAUSTO, Juliana	<i>Cosmopolítica dos Animais</i>	<i>Blade Runner</i> , <i>Jurassic Park</i> , <i>2001: Uma Odisséia no Espaço</i> , <i>Them!</i> , <i>Conterrâneos Velhos de Guerra</i> , filmes de zumbi.
VIVEIROS DE CASTRO; DANOWSKI.	<i>Há Mundo Por Vir?</i>	<i>Melancolia</i> , <i>Cavalo de Turim</i> , <i>4:44</i> , <i>The Road</i> , <i>Mad Max</i> .
FISHER, Mark.	<i>Realismo Capitalista e Fantasma de Minha Vida.</i>	<i>Children of Men</i> , <i>O Iluminado</i> , <i>Red Rising</i> (trilogia), <i>Life on Mars</i> (série)
MORTON, Timothy.	<i>O Pensamento Ecológico.</i>	<i>Wall-E</i> , <i>Blade Runner</i> , <i>Into the Wild</i> .
WALLACE-WELLS, D.	<i>A Terra Inabitável</i>	<i>O Dia Depois de Amanhã</i> , <i>Interestelar</i> , <i>Um Lugar Silencioso</i> , <i>The Mast Man on Earth</i> (série)
KRZNARIC, Roman.	<i>Como Ser Um Bom Ancestral</i>	<i>O Conto da Aia</i> , <i>Children of Men</i> .
HOQUET, Thierry.	<i>Filosofia Ciborgue - Pensar Contra os Dualismos.</i> São Paulo: Perspectiva, 2019.	<i>Robocop</i> , <i>Exterminador do Futuro</i> , <i>eXistenZ</i> , <i>A Mosca</i> , <i>Matrix</i> etc.

Segundo o filósofo australiano e co-fundador da School of Life, Roman Krznaric, para além da onda questionável de *blockbusters* catastróficos e apocalípticos, que transformam a destruição massiva em entretenimento, a exemplo d’*O Dia Depois de Amanhã* de R. Emmerich, temos hoje uma profusão de “tentativas sérias e reflexivas de explorar futuros possíveis”, a exemplo de obras como *O Conto da Aia* de Atwood e *Children of Men* de P. D. James, ambos geradores de obras audiovisuais conexas (uma série da Hulu, no primeiro caso, e um filme de Alfonso Cuarón, no segundo). O autor destaca uma pioneira pesquisa do Instituto de Ciências Sociais da Universidade

de Lisboa (2016)¹¹², que mostra que a ficção é um meio de refletir sobre os grandes desafios societários e as opções para o amanhã, em que os pesquisadores

analisaram os temas dominantes em 64 dos filmes e romances de ficção científica mais influentes ao longo dos últimos 150 anos, variando de *Nós*, de Zamiátin, e *Metrópolis*, de Fritz Lang, até *A curva do sonho*, de Ursula Le Guin, e *Avatar*, de J. Cameron. Em 27% da amostra, a tecnologia se tornou uma ferramenta para manipulação e controle social. A destruição do mundo vivo apareceu em 39% dos livros e filmes, e a aguda escassez de alimentos foi um tema em 28%, ao passo que 31% continham movimentos de resistência para combater sistemas políticos opressivos e extrema desigualdade. (KRZNARIC, p. 237)

O estudo mencionado (BINA et al., 2016), após análise do “futuro imaginado” nestas 64 obras, perfaz um lapso temporal entre a década de 1860, quando são publicados romances importantes de Júlio Verne (*Paris no Século XX*) e H.G. Wells (*A Máquina do Tempo*), e a década de 2010, em que emergem filmes como *Elysium* e *Jogos Vorazes*, e destina-se a pensar a importância da ficção especulativa para nossa deliberação coletiva acerca dos grandes dilemas do século XXI. Os autores enfatizam que a ficção pode ser veículo de relevantes *warning signals* (sinais de alerta) acerca de tendências sócio-culturais e econômico-políticas veiculadas por estes “*anticipatory imaginative discourses*”:

The 64 texts examined provide an extremely vivid map of imagined challenges of an imagined future. To the extent that utopian traits are represented, they tend to shrink within the boundaries of technological fixes. Thus, the initial notion of utopia from the 16th century, representing the confidence in the human ability to build a different and better social order (Vieira: 2010), makes way to an increasingly reductionist interpretation of utopia, often degenerating into anti-utopian conditions. Thus popular art offers a wealth of ‘scenario-like’ material, mainly focused on the archetypal future of systemic breakdown and socio-political-ecological collapse: what Raskin and colleagues (2002) call the archetypal worldview of ‘Barbarisation’. In other words, it provides an excellent service to decision makers engaged in prioritizing challenges and the research of solutions, by elaborating on the question of ‘what if’: suggesting that many of the potential solutions to today’s challenges might ‘shape’ a less-than-desirable future of control and manipulation at the expense of human dignity. (BINA et al, op cit, 2016)

Nesta tese, iremos nos concentrar, quando lidarmos com o cinema de ficção, com obras sobretudo do campo do *sci-fi* e do *horror*, atentos sobretudo àquelas que expressam algo sobre a atual conjuntura da geo-história. Ainda que o local mais óbvio onde encontraremos *informação e formação* relevantes sobre o tema seja obviamente a produção do *cinema documental e didático* (que também abordaremos), compartilhamos da compreensão, expressa pelos pesquisadores de Lisboa, de que os pendores *distópicos* ou *anti-utópicos* preponderam nas 64 obras analisadas, o que aponta para o tema de uma erosão da própria utopia enquanto projeto crível de sociedade alternativa

112 BINA, Olivia et al. *The future imagined: exploring fiction as a means of reflecting on today’s Grand Societal Challenges and tomorrow’s options*. In: *Futures*, Elsevier, Edição 96, Fev. 2017. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0016328716301288?via%3Dihub>

na produção de ficção especulativa contemporânea. De todo modo, o estudo enfatiza que os filmes e os romances *sci-fi* têm se tornado um campo prolífico para a ficção especulativa de pendoros futuristas que, em muitos casos, atuam à maneira das *cautionary tales* repletas de alertas de emergência acerca de tudo o que nos ameaça e desafia - ou seja, estas obras, como explana Krznaric, operam como um

sistema precoce de advertência que nos envolve ativamente com os riscos da tecnologia ou da exploração de recursos muito mais eficazmente que as análises desapaixonadas dos cientistas ou os longos relatórios governamentais. Eles podem nos politizar, nos socializar e nos alterar. Segundo os autores, a ficção científica tem a capacidade de ‘falar sua verdade ao poder’ e promover ‘uma ética de precaução e responsabilidade’. (KRZNARIC, p. 238)

Vale menção que esta tese não se aventura em território inexplorado pois há precursores importantes no campo da cinematografia do Antropoceno, investigada no campo universitário das humanidades: Toby Neilson, da Universidade de Glasgow, na Escócia, escreveu seu PhD em chave muito semelhante à explorada aqui¹¹³. Outra relevante obra foi escrita por Fay (2018), *Inhospitable World: Cinema In The Time Of The Anthropocene*, publicada pela editora da Universidade de Oxford (UK), em 2018, onde a autora explora obras como *Steamboat Bill Jr* de Buster Keaton, *Still Life - Em Busca de Vida* de Jia Zhangke, além de algumas obras do film-noir dos EUA, construindo, em interlocução com Kracauer e Arendt, uma teoria sobre o cinema no tempo pouco hospitaleiro do Antropoceno - aquele que podemos prever que será imprevisível.

Um dos elementos mais interessantes da obra de Fay (2018) é a consideração do cinema como uma prática de construção-de-mundos (*world building*) que tem analogia com o Antropoceno: pensemos nas cidades cenográficas construídas pelos estúdios através do dispêndio de recursos altíssimos, onde tudo está sob controle da produção, onde um tempestade fabricada derruba árvores cênicas em meio a explosões programadas. Nos anos 1920, Kracauer visitou os estúdios alemães onde foram filmados *Metropolis*, *A Última Gargalhada* e *Fausto*, e pôde nos relatar sobre a extensão destas práticas de manipulação ambiental em larga escala que já se manifestaram nas primeiras décadas da indústria do cinema. Por isso, Fay escreve:

cinema enables us to glimpse anthropogenic environments as both an accidental effect of human activity and a matter of design. Thus, not only is cinema like the Anthropocene in its uncanny aesthetic effects, but also, insofar as cinema has encouraged the production of artificial worlds and simulated, wholly anthropogenic weather, it is the aesthetic practice of the Anthropocene. Or, to put it more forcefully, cinema helps us to see and experience the Anthropocene as an aesthetic practice. (...) It is a cliché to observe that cinema is a window

113 NEILSON, Toby. *Imagining the Anthropocene: Contemporary Science Fiction Cinema in an Era of Climatic Change*. Glasgow, 2020. Disponível em: <https://www.anthropocene-cinema.com/wp-content/uploads/2020/11/Toby-Neilson-Imagining-the-Anthropocene.pdf>. O autor também mantém um site sobre o tema: <https://www.anthropocene-cinema.com/>

onto the world, or even a window onto our environmentally degraded world. What Kracauer helps us to fathom is that cinema mirrors the practice of human worlding, inclusive of its natural environment and thus, in a sense, he theorizes a world concept through a production design that is unique to cinema. The sets, he observes, are constructed with the same materials used in actual cities to build actual, durable houses in which humans could live out their historical lives. As Kracauer notes of UFA's construction: 'One could also make real things out of them.' The UFA city, however, is not at all congenial to human dwelling. The houses, mere facades, are vulnerable — by design — to human-made catastrophes. The workers' quarters in *Metropolis*, for example, are fabricated to succumb to the spectacular flood, also crafted within the studio, that is unleashed by the film's robotic pretender. (FAY: 2018)¹¹⁴

Para a decifração crítica das obras que abordaremos, também utilizaremos dos conceitos de *promessas e ameaças* tal como formulados nas obras de Monique Roelofs, professora da ASCA (Amsterdam School of Cultural Analysis) na Universidade de Amsterdam (UvA) ¹¹⁵. No Brasil, buscaremos interlocução com filósofas e pesquisadoras das humanidades que vem realizando trabalhos sobre a temática como Juliana Fausto¹¹⁶ e Alyne Costa¹¹⁷, algumas das figuras de vanguarda nos estudos sobre o Antropoceno e suas interfaces com o campo das ciências humanas, de maneira mais ampla, e com o cinema, mais especificamente. Para encerrar este capítulo inaugural, destaco um fato interessante: o *conteúdo conceitual* que está no núcleo da noção Antropoceno não é tão novo assim; em minhas pesquisas, localizei no século XIX, mais precisamente na década de 1860, na obra do geógrafo e ativista anarquista Élisée Réclus, certas argumentações tão espantosamente atuais que levam-me a considerar este um pensador autenticamente *visionário*:

Há povos da terra tornados, pela força da associação, autênticos agentes geológicos, transformaram de diversas maneiras a superfície dos continentes mudaram a economia das águas correntes, modificaram os próprios climas... (1864, p. 86) Certamente é preciso que o homem apodere-se da superfície da terra e saiba utilizar as suas forças; entretanto não podemos impedir-nos de lamentar a brutalidade com a qual se realiza essa tomada de posse. (...) entre as causas que, na história da humanidade já fizeram desaparecer tanta civilizações sucessivas, deve-se contar em primeira linha a brutal violência com a qual a maioria das nações trata a terra nutriz. (RÉCLUS: 1864-1866, 2005 pgs 79-80-86)¹¹⁸

114 FAY, J. *Inhospitable World: Cinema In The Time Of The Anthropocene*. Oxford U.P., 2018, p. 4 e 7.

115 ROELOFS, M. *The Cultural Promise of the Aesthetic*. Bloomsbury, 2015.

116 FAUSTO, Juliana. *Cosmopolítica dos Animais*. N-1 Edições e Hedra, 2020.

117 COSTA, Alyne. *Cosmopolíticas da Terra: Modos de existência e resistência no Antropoceno*. Tese de doutorado, PUC/RJ, 2019. O trabalho inclui análise do filme "Para onde foram as andorinhas?"

118 RÉCLUS, E. *Do Sentimento da Natureza nas Sociedades Modernas e Outros Escritos*. São Paulo: EdUSP, 2005. O autor, para além de suas publicações teóricas, foi participante ativo da história de seu tempo e integrou a Comuna de Paris e a Primeira Internacional dos Trabalhadores.

CAPÍTULO 2: O “CINEMA DO REAL” DIANTE DO ANTROPOCENO

2.1: PANORAMA DO DOCUMENTÁRIO ANTROPOCÊNICO

“Para mim, o documentário tem um atrativo que a ficção jamais terá: não vive de ilusões.” Eduardo Coutinho (1933 - 2014) ¹¹⁹

O início mais óbvio para nossa jornada em busca dos fenômenos que caracterizam o Antropoceno, tal como se manifestam no campo da produção audiovisual, é o domínio da não-ficção. Nesta, se Coutinho tem razão, podemos acessar um campo da produção cultural que, diante dos dilemas e desafios que nossa conjuntura geológica e sócio-política nos coloca, “não vive de ilusões” (noção que, no decorrer de nossa argumentação, iremos problematizar). É digno de nota o quanto este campo de investigação fílmica tem intensificado, nos últimos anos, as abordagens críticas sobre várias facetas da agência humana no planeta que vêm transformando, muitas vezes de maneira radical e sem precedentes, nossas relações intersubjetivas, nossas conexões com os animais outros-que-humanos e com os artefatos técnicos de nossa própria criação.

Alguns destes filmes recentes, sobre os quais estive me debruçando para analisá-los e criticá-los com atenção, tematizam várias facetas da condição contemporânea - em uma lista não exaustiva: 1) a adição do sujeito hiperconectado às redes sociais e a “toxicidade” das mesmas ¹²⁰; 2) a obsolescência planejada típica do capitalismo de consumo, com o consequente incremento do lixo eletrônico¹²¹; 3) a invasão de privacidade e o “colonialismo de dados” realizados pelas corporações conhecidas como Big Techs¹²²; 4) a engenharia genética e a promessa vinculada às biotecnologias como CRISPR¹²³; 5) as condições de produção dos dispositivos como *smartphones* e *notebooks*, dependentes do extrativismo de metais pesados ¹²⁴; 6) a proliferação do trabalho precarizado e da *economia dos “gigs”* ¹²⁵; 7) o aquecimento global antropogênico ou “efeito estufa”¹²⁶; 8) os malefícios do carnismo e das *factory farms*, a reivindicação da libertação animal e

¹¹⁹ COUTINHO, Eduardo. Fala do documentarista brasileiro, autor de *Cabra Marcado Para Morrer*, durante o festival Punto de Vista (Pamplona), *El País*, 20/02/2013.

¹²⁰ O DILEMA DAS REDES, de Jeff Orlowski; leia em <https://acasadevidro.com/odilemadasredes/>

¹²¹ DEATH BY DESIGN, de Sue Williams; leia em <https://acasadevidro.com/deathbydesign/>

¹²² PRIVACIDADE HACKEADA (2019), de Ahmer e Noujaim.

¹²³ HUMAN NATURE (2019), de Adam Bolt.

¹²⁴ BLOOD IN THE MOBILE (2010), de Frank Poulsen.

¹²⁵ GIG - A UBERIZAÇÃO DO TRABALHO (2019), de C. Angeli, C. Barros, M. Monteiro.

¹²⁶ UMA VERDADE INCONVENIENTE (2006), de Davis Guggenheim; THE 11TH HOUR (2007), de Nadia e Leila Conners; DISRUPTION (2014), Kelly Nyks e Jared P. Scott.

da transição para dietas veganas¹²⁷; 9) a disseminação das *fake news* e da desinformação, em meio à emergência da “pós-verdade”¹²⁸; 10) os dispositivos de biometria computadorizada e fenômenos como o “racismo algorítmico”¹²⁹; dentre outros temas.

Em documentários, sejam estes curtas, longas-metragens ou séries, temos acesso a informações pertinentes, depoimentos relevantes e imagens impressionantes sobre o atual estágio da empreitada humana sobre a Terra. Esses filmes variam nos diferentes graus de preponderância de elementos verbais ou da comunicação baseada na *aisthesis*, na percepção sensorial. Os filmes têm diversas abordagens temporais: os “presentistas” abordam a atualidade e retratam o “aqui-agora”, enquanto outros propiciam abordagens historiográficas, genealógicas, restando ainda alguns estranhos espécimens que praticam uma espécie de *futurologia não-fictícia*.

Ao sondar diferentes vertentes do gênero apelidado de *cinema de fato*¹³⁰ por Carlos Alberto Mattos, autor do site-livro *Paisagens do Fim*¹³¹, estaremos em contato com uma rica produção fílmica contemporânea que possui valor imensurável na elucidação do debate público, e também em prol da formação cidadã cosmopolita dos sujeitos envolvidos nas tramas complexas de nossa situação planetária metamórfica. Neste capítulo, tentaremos mostrar que o “cinema do real”¹³² não é um campo homogêneo e que há nele caminhos que se bifurcam: se, historicamente, consolidou-se a distinção entre o *cinema direto* e o *cinema verité*, como veremos, na atualidade também podemos contrastar diferentes abordagens do tema em foco: o Antropoceno, suas promessas e ameaças, de acordo com a intenção do filme ao endereçar-se ao espectador. Buscaremos abrir caminhos de pesquisa sobre um cinema documental que aqui dividiremos sobretudo em dois campos: o do filme *ativista e loquaz*, que insiste na necessidade de politização, em contraste com um cinema que concede ao espectador uma “janela” de *aisthesis* através da qual pode-se acessar uma experiência sensorial “pura”, averbal.

127 EARTHLINGS (2005), de Shaun Monson; MEAT THE TRUTH (2007), de Gertjan Zwanikken; THE END OF MEAT; COWSPIRACY, de Kip Andersen, leia em <https://bit.ly/cowspiracy-review-by-eduardo-carli>; EATING OUR WAY INTO EXTINCTION, de Ludo e Otto Brockman, leia em <https://acasadevidro.com/documentarios-sobre-o-colapso-eating-our-way-to-extinction/>.

128 AFTER TRUTH (2020), de Andrew Rossi;

129 CODED BIAS (2020), de Shalini Kantayya.

130 MATTOS, Carlos Alberto. *Cinema de Fato*. RJ: Jaguatirica, 2016.

131 Dedicado aos cenários reais pós-catástrofe no cinema de ficção, o site-livro pode ser acessado em <https://www.paisagensdofim.com/> e lida com filmes que tem “locações recém-afetadas por catástrofes. Como as ‘ruínas do presente’ são descortinadas pelas câmeras? Como os personagens se relacionam com esses espaços? Que relações simbólicas se estabelecem com os vestígios dos desastres?” (MATTOS, C. A.)

132 A expressão é utilizada com frequência pelos organizadores do *É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários* realizado em São Paulo desde 1996 e que suscitou um livro de artigos: LABAKI, Amir (org). *Cinema do Real*. Cosac e Naify, 2005.

Grande parte do interesse de uma pesquisa como esta aqui empreendida está na potencialidade do cinema documental de suscitar discussões filosóficas acerca da possibilidade (ou impossibilidade) de atingir a “objetividade”, a “neutralidade”, ou ao menos um equilíbrio, dentro do filme, entre diferentes perspectivas acerca do tema em tela. Para nossos intentos, vale frisar que “o documentário é acossado pela noção de *documento*, de *prova*”, como enfatiza o realizador chileno Gúzman, o que nos conduz a questionar: qual seria a magnitude, extensão e características das *provas documentais* do Antropoceno que os filmes deste gênero já agregam? Como estes filmes poderiam contribuir para uma percepção expandida de tempo-e-espço, que nos levasse para além do pensamento de curto-prazo, que levasse ao âmbito de uma reflexão que englobasse a geologia, a cosmologia, a antropologia e suas temporalidades que englobam períodos bem mais vastos do que a estaca do instante?

Um dos mais notáveis filmes a produzir esta expansão de consciência a respeito de “camadas” temporais e espaciais que se sobrepõem sem se confundir é *Nostalgia da Luz*, obra-prima de Gúzman ¹³³: o filme nos conduz ao deserto do Atacama e nos faz vivenciar as temporalidades díspares da astronomia, da arqueologia, da historiografia e da luta política presente, em complexa interação, numa síntese fílmica magistral destas “heterocronias”. No mesmo território, temos um dos melhores observatórios de estrelas do planeta, convivendo com resquícios da arte dos povos nômades pré-Conquista (chamados de pré-colombianos), em um solo onde repousam os ossos de cidadãos chilenos mortos e desaparecidos durante a ditadura militar instalada no país em 1973. A este filme Enzo Traverso (2018) dedicou pertinentes reflexões:

Lá no Atacama trabalham astrônomos e arqueólogos: os primeiros porque o deserto abriga um dos telescópios mais potentes do mundo, que se beneficia da extrema pureza do ar e da claridade cristalina do céu; os segundos porque a terra excepcionalmente seca preserva os mais antigos restos de animais e formas de vida humana. Os astrônomos exploram o céu, captando imagens do cosmos que pertencem à vida dos planetas como era milhares de anos atrás; os arqueólogos escrutinam os vestígios de nossos ancestrais pré-históricos. Mas astrônomos e arqueólogos não são as únicas presenças naquele deserto de características lunares. Também há os parentes das vítimas da ditadura militar, que nessa terra perdida chilena montou campos de concentração. No deserto do Atacama, o exército de Pinochet matou secretamente e enterrou muitos de seus inimigos... Todos estão ali em busca de alguma verdade no passado (TRAVERSO, 2018, p. 247). ¹³⁴

O filme de Guzmán afirma a imprescindibilidade de ouvir a voz dos vencidos, para a decifração do presente, o que demanda nosso empenho de compreensão de um passado de múltiplas camadas, carregando também um *ethos* Benjaminiano que nos lembra das *Teses Sobre O*

¹³³ Uma análise mais extensa desta obra de Patricio Gúzman pode ser acessada em meu artigo *As Vozes Dos Vencidos*, onde defendo uma História que enxergue os ossos dos desaparecidos políticos e ouça os gritos dos torturados: <https://open.substack.com/pub/eduardocarlidemoraes/p/as-vozes-dos-vencidos>.

¹³⁴ TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de Esquerda – Marxismo, História e Memória*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

Conceito de História, com seu recorrente chamado para que escutemos e ressoemos o que foi soterrado pelo cortejo triunfal da opressão: “o dom de despertar no passado as centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.”¹³⁵

Enquanto fonte de reflexões sobre tempo e história, o cinema documental deve interessar a todo o campo das ciências humanas pois nos dá acesso a obras atentas à genealogia, ao processo de constituição histórica dos fenômenos abordados. Por ter como protagonistas sujeitos do mundo real e não personagens fictícios, o filme documental é instrumento para a transmissão de informação e conhecimento acerca de relações sociais, períodos históricos e conjunturas ecossistêmicas, além de aliado essencial no registro da história. Os documentaristas de hoje, parentes próximos dos jornalistas e dos fotógrafos, frequentemente trabalhando em colaboração e sinergia com estes, fornecem também material farto com o qual os historiadores de amanhã irão trabalhar. Um exemplo: não seria omissa uma obra historiográfica sobre o governo de Allende no Chile (1970-1973), e sua sangrenta interrupção com o golpe de Estado de 11 de Setembro de 1973, que não fizesse nenhuma referência, nem se dedicasse ao estudo detalhado, do riquíssimo manancial de imagens, depoimentos e documentos reunidos na obra de Guzmán?¹³⁶

Sabemos que *A Batalha do Chile* não pretende ser politicamente neutro, mas sim perfilar-se entre as forças sociais que defenderam o governo da União Popular e a presidência de Allende. Sinal inequívoco que um documentário que *toma posição* no embate político não perde seu *valor histórico* por isto, como também poderia ser exemplificado pelas obras de Santiago Alvaréz em Cuba, de Glauber Rocha e Leon Hirzsmann no Brasil, ou de Eisenstein e Vertov na URSS. Manteremos isto em mente ao sondar os documentários que abordam o Antropoceno a partir de um viés ativista, politicamente engajado, que não ambicionam colocar-se numa posição pretensamente neutra, e que nem por isto merecem nosso desdém enquanto documentos históricos. Compreendemos que o documentário, com seu elo de *fidelidade ao real*, baseado em um compromisso e um esforço ético-político dos realizadores, não é mero reflexo mecânico deste real, como argumenta Guzmán:

Os documentários não são fotocópias da realidade, mas antes representações dela. O cineasta é uma testemunha que participa; um observador ativo que toma posição, um fabricante de significados, que nos oferece uma obra pessoal, um discurso cinematográfico

135 BENJAMIN, Walter. *Sobre o Conceito de História*. In: *O Anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 11-12.

136 GUZMÁN, Patricio. *A Batalha do Chile*, 1978. O documentário foi eleito pela revista Sight & Sound do British Film Institute, em 2014, como um dos 20 melhores documentários de todos os tempos.

2.2: O CINEMA DIANTE DA DINÂMICA DO REAL E DA “GRANDE ACELERAÇÃO”

No fim do século XIX, com os avanços tecnológicos que tornaram possível o advento do cinematógrafo, podemos afirmar que o cinema já nasce visceralmente conectado ao campo do documentário: a nova arte, que parte de uma imagem “antes imobilizada pela fotografia e depois animada pelo cinematógrafo”, como aponta Almeida Salles, “não pôde partir, para criar, de um material diverso daquele de onde nós mesmos partimos, ao iniciarmos a grande aventura de contemplação do mundo circundante.”¹³⁸ O olho artificial da câmera seria um símile do olho orgânico do corpo humano: ambos se abririam para uma experiência sensorial do mundo ao redor, com a diferença de que a nova tecnologia *grafava o movimento* (a duração) enquanto a fotografia que a precedeu apenas podia grafar o momento.

O cinematógrafo é uma tecnologia capaz de registrar um real *dinâmico*, transcendendo assim a estaticidade fotográfica. Não se trata mais de apenas fotografar uma borboleta que, após a revelação, aparecerá como imagem estática no papel fotográfico. No apagar das luzes do século XIX, a aurora de uma possibilidade nova: pode-se filmar borboletas voejandi sobre um rio, para evocar uma imagem de Salles que faz alusão à oposição, na filosofia grega clássica, entre Parmênides, que o autor conecta a borboletas mortas num espeto, e Heráclito, com sua dinâmica, sua dialética enraizada na contradição, emblematizada pelo rio em fluxo e pelo mergulhador que é incapaz de entrar duas vezes no mesmo curso d’água. Referindo-se aos primeiros filmes dos irmãos Lumière, como *A Saída da Fábrica* e *A Chegada de um Trem à Estação*, Lucena afirma que a intenção de documentar o real marcou a primeira encarnação histórica do cinema:

Documentar com uma câmera é o primeiro ato cinematográfico, presente nos registros iniciais dessa arte feitos pelos irmãos Lumière. A linguagem cinematográfica nasceu com aspecto documental, com a aplicação dos princípios da câmera fotográfica a imagens em movimento. Em 1895, no Café Paris, as primeiras projeções dos Lumière eram cenas do cotidiano – cenas que os pioneiros gravaram com uma revolucionária câmera que registrava em 24 quadros por segundo. Eles abriam a sessão com o filme *A Saída da Fábrica*, nada mais do que o registro de um grupo de funcionários deixando as instalações do prédio onde funcionava a empresa da família. (...) Louis Lumière era um fotógrafo experiente, estudou desenho e escultura, e procurou, em seu trabalho cinematográfico,

¹³⁷ GUZMÁN, Patricio. *Filmar O Que Não Se Vê*, SESC/SP, 2017, pg. 23-24.

¹³⁸ SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *Cinema e Verdade*. Cia Das Letras, 1988, pg. 65. ²¹ Op cit, pg. 66.

O cinema não apenas nasce com este ímpeto de *grafar o real*, mas há algo mais a frisar sobre os Lumière circa 1895: o dispositivo técnico inovador chamado cinematógrafo não foi colocado, nos famosos filmes supracitados, diante de uma paisagem “natural” (uma floresta, uma praia ou uma montanha), mas sim diante de uma paisagem *manufaturada*, transformada pela ação humana: uma fábrica repleta de proletários ou uma estação de trem, onde um colosso do transporte *steam-powered* desliza sobre uma malha ferroviária, esta também esparramada sobre a superfície de uma terra já radicalmente transformada pela presença humana.

O cinema já nasce com este fascínio pela empreitada humana, transfiguradora do planeta, e também muito cedo alça vôo no domínio da fantasia através do pioneiro “mago” Méliès, que usará o novo meio, ainda nos primeiros anos do século XX, para figurar foguetes disparados na direção da Lua (para rememorar uma imagem das mais emblemáticas de *Le Voyage dans la Lune* (1902). Na *graphic novel* de E. Ross (2015)¹⁴⁰, temos uma das melhores sínteses já realizadas sobre a trajetória da sétima arte, desde o princípio tencionada entre documentário e ficção, fato e fantasia, com vastas repercussões no campo da crítica.

Como Paul Virilio apontou, nos seus primórdios o cinema já tematiza as *novas velocidades*, ou melhor, a *aceleração* que a civilização humana parecia conquistar através de meios de transporte, de comunicação e de produção que vão se tornando cada vez mais velozes: “foi exatamente a precisão do tiro-câmera que, na origem do cinema, criou pânico entre os espectadores durante as ‘demonstrações de movimentos’ dos irmãos Lumière, como a famosa chegada do trem na gare de Ciotat, quando cada um tinha a sensação de poder ser pessoalmente esmagado ou ferido pelo trem.” ¹⁴¹

Nosso argumento, aqui, não é apenas de que o cinema em seus primeiros passos *já estava atento à artificialização das paisagens naturais devido à agência humana*, prenunciando as *Manufactured Landscapes* do filme de Baichwal; o cinema pode ser enxergado também, na esteira do *insight* de Virilio, como algo que *vem grafando as velocidades civilizacionais* e que portanto, em seu desenrolar histórico, fornece-nos também um retrato da Grande Aceleração hoje vastamente considerada pelos estudiosos do Antropoceno como determinante para a “virada” para uma nova época geológica. O cinema estava vivo para não apenas registrar mas também para *participar* da

139 LUCENA, L. C. *Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção*. Summus Editorial, São Paulo, 2012, p. 9-10

140 ROSS, Edward. *Filmish – A Graphic Journey Through Film*. London: Self Made Hero, 2015.

141 VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Ed. Boitempo, 2005. Coleção Estado de Sítio. P. 84.

Grande Aceleração (1940s). Um pouco antes desta, a linguagem documental consolidou-se através de um *marco* para o campo do documentário e da antropologia fílmica:

A linguagem do que se conhece hoje como documentário só surgiria com os filmes de R. Flaherty, nos anos de 1920, quando, ao visitar pela terceira vez uma comunidade de esquimós localizada no norte do Canadá, ele se encantou com os indivíduos e criou aquele que é considerado o primeiro filme de não ficção, *Nanook, O Esquimó* (1922). (LUCENA: 2012, p. 9-10)

A importância de Flaherty se enraíza no pioneirismo com que este fez da diversidade de manifestações do *anthropos* um objeto de atenção do cinema-do-real¹⁴²: “explorando seu contato de mais de 10 anos com os inuítes, (...) *Nanook* trazia como diferencial a vida da comunidade, sem a presença do explorador, e além disso a produção tinha como fio condutor uma narrativa dramática opondo o homem a seu meio ambiente gelado” (LUCENA, op cit, p. 23). Em cenas como a caça à morsa, a construção do iglu e a tempestade deparamos com o drama da sobrevivência em condições inóspitas, o que leva a pensar em *Nanook* como precursor de um dos grandes temas do cinema no Antropoceno: o drama do ser humano lançado ao turbilhão de condições atmosféricas adversas, lutando para perseverar em meio a elementos hostis e eventos climáticos extremos, prefigurado por Flaherty, ainda que este raramente seja classificado dentro do gênero, hoje em franca ascensão, do *cli-fi*.

Em nossa avaliação, o que Flaherty apresenta difere radicalmente do *cli-fi* que o sucede pois neste a agência humana na constituição das condições climáticas é destacada, enquanto *Nanook* ainda opera na chave de uma natureza gélida que em nada foi forjada por mãos humanas e que se apresenta como eterna, conduzindo a uma “moral da história” que celebra a resiliência de Nanook e seu povo diante de uma natureza hostil, sem que esta seja enxergada como crescentemente “co-produzida” pelas ações humanas. Ao assistir a outros filmes de Flaherty, notamos seu interesse pelas várias faces sócio-culturais do *anthropos*, já que ele filmou também os polinésios na ilha de Samoa (*Moana*, 1926), os povos irlandeses na ilha de Aran (*Man of Aran*, 1934) e a comunidade cajun nos *bayous* da Louisiana (*Louisiana Story*, 1948), sempre preferindo filmar longe dos grandes centros urbanos e oferecendo, por contraste, outras figurações do humano.

Em interlocução com a obra Flahertyana, um dos principais teóricos do gênero, Grierson, formado em filosofia pela Universidade de Glasgow, formulou um conceito célebre do

142 Há magistrais trabalhos de etnografia audiovisual, por exemplo, em obras como *The Living Gods of Haiti*, de Maya Deren, ou em produções muito tarimbadas de Jean Rouch, Chris Marker e Vincent Carelli, além projetos como o *Vídeo nas Aldeias*, no Brasil, que gerou uma profusa produção documental realizada pelos povos originários do país. O tema suscita hoje publicações relevantes que elucidam os meandros, desafios e méritos da “antropologia fílmica”. Cf. FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (org.). *Descrever o Visível - Cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, p. 2009.

documentário como “tratamento criativo da realidade” - ou seja, o documentário não estaria preso ou restrito a uma estética realista, à noção de ser um espelho que reflete o real, podendo fazer uso de recursos artificiais, como a *encenação* que re-apresenta um episódio passado ou a *reconstrução* de determinados espaços, “como fez Flaherty em *Nanook* ao utilizar cenários artificiais para reproduzir o *modus vivendi* dos esquimós e expressar a produção simbólica daquela comunidade.” (LUCENA, op cit, p. 11)

O *artifício* não é proibido no documentário – Flaherty, pioneiro do que viria a ser chamado *docufiction*, mandou construir um iglu gigante para seu filme e o esquimó Nanook “autêntico”, como quem convivera, já tinha falecido quando o filme foi rodado, de modo que um ator (um *intérprete* de Nanook) protagoniza o filme ¹⁴³. Se é usualmente permitido o uso de certos artifícios e encenações nos documentários, é essencial que nele o *elo com o real* seja mantido e que o filme não se encaminhe para o domínio da *fantasia*. Isto é, o valor da *fidelidade* ao que ocorre (ou ocorreu preteritamente) deve nortear o trabalho do documentarista. Por esta razão, o documentário também é um campo fecundo para as reflexões do filósofo, já que estão em jogo, em qualquer documentário, as noções de verdade, de realidade, de representação fidedigna (ou não) do que é ou do que foi, factualmente,. Diante de qualquer documentário, estamos diante do problema de julgar o quanto a *representação do real*, que através do filme se endereça a nós, harmoniza-se (ou não) com a dimensão ontológica, com o Ser.

Primeiro crítico a utilizar o termo “documentário”, ao escrever sobre *Nanook* no *The New York Sun* em 1926, Grierson é autor de uma das principais obras de reflexões sobre o “cinema do real”, *First Principles of Documentary*, no qual argumenta que a essência do documentário está em sua capacidade de “observar e seleccionar a própria vida”, “dar acesso ao mundo real”, formulando também imperativos como “o documentário deve fotografar a cena viva e a história viva” - a ação pedagógica que o documentário exerce sobre a sociedade, argumenta Grierson, provém do fato de que os documentários

proporcionam uma capacidade de interpretação de eventos mais complexos e surpreendentes no mundo real do que aquilo que a imaginação do estúdio pode evocar ou o perito do estúdio recriar. Nós acreditamos que os materiais e as histórias assim extraídos, cruamente, podem ser melhores (mais reais no sentido filosófico) do que o material atuado. (GRIERSON, John. 1971. P. 146-147)¹⁴⁴

143 FLAHERTY, Robert. *Como filmei “Nanook, O Esquimó”*. In: *A Verdade de Cada Um*, Amir Labaki (org.), Cosac e Naify, 2015, pgs. 11 a 19.

144 GRIERSON, John. *First Principles of Documentary*. In: Hardy, Forsyth (ed.), *Grierson on documentary*. Nova York: Praeger, 1971, p. 145-56.

Em uma série de artigos que dedicou a Grierson, o crítico brasileiro Paulo Emílio Sales Gomes destacou a importância dele para a consolidação de toda uma escola documental britânica, enfatizando no escocês uma “vocação de educador”:

Grierson imaginou a possibilidade de substituir a fórmula educacional da acumulação de fatos por métodos de apreensão dramática da realidade moderna. (...) Encarava com desconfiança a filosofia de vida de Flaherty, certo *rousseauunismo* implícito em sua obra, considerando-a uma possível influência debilitante para a nova escola, que deveria ter como preocupação fundamental a realidade contemporânea. Era esse elemento de responsabilidade pública que deveria tornar realista o documentário... Durante anos repetiu a noção de que se um documentário for honesto, lúcido, profundamente sentido, e se satisfizer os melhores *fins da cidadania*, necessariamente será belo. (SALES GOMES: 2015, p. 299 a 303)¹⁴⁵

Ao abordar os documentários do Antropoceno, muitas vezes deparamos com elementos valorizados na “ideologia de Grierson” que Paulo Emílio interpreta na chave da *responsabilidade pública* e dos *fins da cidadania*. Como veremos, o cinema de Psyhoyos é profundamente marcado por um ímpeto de *despertar a cidadania* para os temas que lhe são caros, sobretudo a Sexta Extinção e a violência antrópica contra os animais. Para concluir esta breve recuperação histórica, destinada a mostrar o cinema documental como algo híbrido e complexo, capaz de misturar encenação com jornalismo, apto a mesclar pesquisa antropológica com enquête de costumes sociais, é crucial para nossos intentos frisar que ele abriga dentro de si várias vertentes. Por exemplo, a célebre distinção entre o *cinema-direto*, sobretudo de matriz anglo-saxã, de um lado do ringue, e o *cinema vérité*, de raiz francesa, como seu oponente. Exemplo de cinema-direto é o filme sobre a campanha à presidência de John Kennedy no doc *Primárias* (1960), de R. Drew, precursor de uma corrente que pretende registrar diretamente o real, sem encenação. Já o *cinema vérité* (literalmente traduzível por “cinema verdade”), conectado sobretudo a Rouch e Morin,

é inspirado nas experiências do russo Dziga Vertov, que já utilizara o termo *kino-pravda* (versão russa para cinema-verdade). Os representantes dessa corrente, como Edgar Morin e Jean Rouch, autores de *Crônica de um Verão*, sabiam que ‘sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada’, e que por isso não adiantaria tentar neutralizar sua presença. Pelo contrário, consideravam essencial expor toda a metodologia de produção dos filmes, deixando que a equipe aparecesse e interferisse no processo, principalmente o diretor, por meio de entrevistas, perguntas, discussões coletivas... (LUCENA, op cit, p. 27)

Recuperaremos algo desta distinção, deste contraste tenso entre diferentes procedimentos documentais, na sequência. Para explorar um pouco da diversidade que já se manifesta no que poderíamos chamar de *cinema documental antropocênico*, trabalharemos aqui sobretudo com a oposição entre duas vertentes: 1) um *cinema documental ativista*, que pretende gerar engajamento

¹⁴⁵ SALES GOMES, Paulo Emílio. *O Cinema no Século*. Companhia das Letras, 2015.

do público, e por este motivo é frequentemente “verborrágico” (palavra aqui utilizada sem intento pejorativo), usando profusamente dados estatísticos e infográficos, tendendo ao modelo das *cabeças falantes* e do uso intensivo da *voz em off*; 2) um *cinema documental contemplativo e a verbal*, que parece entregar ao espectador um fluxo audiovisual destinado à meditação, que visa prescindir completamente do recurso à linguagem verbal e às entrevistas com especialistas, em prol de uma *aisthesis* que não exige do espectador os processos cognitivos de decodificação de palavras e frases.

Esta bifurcação aqui proposta, para fins de análise, e que não se pretende absoluta nem exaustiva, visará propor que o documentário antropocênico da atualidade pode ser enxergado a partir desta dualidade: 1) de um lado da divisa, o filme *ativista*, politicamente engajado, promovedor de “causas” sócio-culturais, frequentemente atrelado aos diálogos filmados conhecidos pela gíria *talking heads*, e que estarão aqui analisados em alguns de seus espécimens mais interessantes, a saber: a parceria da documentarista Jennifer Baichwal com o fotógrafo Burtynsky para a produção de uma trilogia que oferece a versão documental mais bem acabada do Antropoceno: *Manufactured Landscapes*, *Watermark* e *Anthropocene: The Human Epoch*; a abordagem das mudanças climáticas a partir dos movimentos *grassroots* na obra de Avi Lewis e Naomi Klein, *This Changes Everything*; o “progresso” indo ao banco dos réus na *genealogia do Antropoceno* fornecida pelo filme francês *L’Homme A Mangé La Terre*, de Jean Robert Viallet; os filmes de Louie Psihoyos que levam ao *mainstream* os dramas da Sexta Extinção da biodiversidade, tanto em um estudo de caso (os golfinhos no Japão) quanto numa extrapolação generalista (em *Racing Extinction*); e a didática ecossistêmica somada ao militantismo *rewild* de Attenborough em seu filme-testamento e nas séries de que foi âncora na BBC (como *Planet Earth*). Do outro lado da divisa, exploraremos a *aisthesis* não-verbal, contemplativa, meditativa, baseada em fluxos audiovisuais sem palavras e no uso profuso da técnica do *time lapse*, que marca o cinema de Godfrey Reggio, Ron Fricke e Geyrhalter.

2.3: O ANTROPOCENO NÃO É UMA FICÇÃO

Partamos de uma situação hipotética: um professor tem como tarefa ensinar a seus estudantes sobre o Antropoceno e pergunta-se que tipo de materiais fílmicos poderia utilizar como bons recursos pedagógicos. Por esta via podemos chegar a uma primeira abordagem da produção sobre Antropoceno no campo documental contemporâneo: redes de mídia como a BBC britânica, a

CBC canadense ou a National Geographic estadunidense são algumas das mais conhecidas produtoras de conteúdo sobre o tema do Antropoceno; o grande público pode conhecer mais a fundo essa conjuntura através de programas como *The Human Planet*, *The Nature Of Things* ou *Cosmos*, responsáveis também por consolidar seus âncoras como celebridades da divulgação científica, como ocorreu com D. Attenborough (UK), C. Sagan e N. DeGrasse Tyson (USA) e D. Suzuki (Canadá), para nos limitarmos por hora a três exemplos do “Norte” global anglo-saxão. No Brasil, figuras como Sidarta Ribeiro e Marcelo Gleiser também tem forte atuação midiática no campo da divulgação de ciência relevante. Nosso hipotético professor teria muito a aprender e a ensinar mergulhando neste vasto domínio que, ainda que não seja nosso foco principal, merece alguns minutos de nossa atenção.

Um exemplo de obra que atua como condensado sobre o Antropoceno é o filme-testamento de Attenborough ¹⁴⁶, *A Life On Our Planet*: no curso de uma vida que em 2026 completa 100 anos, o naturalista e divulgador científico conclui que a explosão populacional de humanos, as partes por milhão (ppm) de CO₂ na atmosfera e o colapso da *wilderness* e da *wildlife* ocorreram de maneira mais acentuada do que em todo o período de cerca de 12.000 anos que chamamos de Holoceno. Attenborough demonstra, através do filme, sobre a extensão do que se extinguiu na vida selvagem durante o lapso de tempo de sua vida, em uma obra baseada em um *witness statement* que abarca um século.

O documentário argumenta que o Antropoceno provém também da extensão do *domínio* humano sobre os outros animais, o que pode ser medido por dados da biomassa planetária: Attenborough mostra-nos a extensão estarrecedora do domínio humano ao enfatizar que, se somarmos todos os mamíferos e aves existentes atualmente, 96% de sua biomassa é composta pelos mais de 8 bilhões de humanos e pelos animais criados por nós para que virem nossa comida. Isso significa que apenas 4% dos mamíferos e aves restantes hoje pode ser considerada “vida selvagem”¹⁴⁷. Assim, a obra revela-nos a magnitude avassaladora das taxas de extinção de espécies, tema de outros filmes de Attenborough, como *Extinction - The Facts* ou *Breaking Boundaries* (em

146 Biólogo, historiador natural, escritor e comunicador, David Attenborough, nascido na Inglaterra em 1926, é uma das mais importantes personalidades no campo da divulgação científica no século 20. As séries por ele apresentadas re-tratam com grande minúcia todas as faces da Vida no planeta Terra: entre 1979 e 2008, realizou *Life on Earth* (1979), *The Living Planet* (1984), *The Trials of Life* (1990), *Life in The Freezer* (1993), *The Private Life of Plants* (1995), *The Life Of Birds* (1998), *The Life of Mammals* (2002), *Life in the Undergrowth* (2005), *Life in Cold Blood* (2008). Em mega-produções documentais da BBC no século XXI, também dedicou-se à geologia, cosmologia, climatologia, arqueologia em séries como *The Blue Planet* (2001, 2007), *Planet Earth* (2006, 2016), *The Green Planet* (2022), dentre outras. Saiba mais sobre sua trajetória biográfica e obras: https://en.wikipedia.org/wiki/David_Attenborough.

147 Cf. RITCHIE; SPOONER. “Almost all of the world’s mammal biomass is humans and livestock” In: OurWorldin-Data.org: <https://archive.ourworldindata.org/20260130-093223/wild-mammals-birds-biomass.html>

interlocução com Rockstrom). Muitos dos dados mencionados no filme provêm de consolidadas pesquisas científicas que o escritor Jonathan Safran Foer coligiu e comentou em suas obras de não-ficção: *Comer Animais* e *Nós Somos o Clima*:

- Globalmente, humanos usam 59% de toda a terra cultivável para o plantio de alimento para gado.
- Um terço de toda a água potável que os humanos usam vai para o gado, enquanto somente cerca de um terço é usado em residências.
- 70% dos antibióticos produzidos globalmente são usados em gado, enfraquecendo a eficácia dos antibióticos para tratamento de doenças humanas.
- 70% de todos os mamíferos na Terra são animais criados para a alimentação.
- Existem aproximadamente 30 animais criados para pecuária para cada humano no planeta.

(FOER, p. 89)¹⁴⁸

O tema das relações humanas com outras formas de vida, perpassado pelo excessos (*húbris*) de domesticação, desmatamento e domínio especista, atravessa *A Life On Our Planet*, em que Attenborough se utiliza de seu status como guru do ambientalismo e do enfrentamento do aquecimento global, além de colaborador de grandes artistas contemporâneos como Bjork, sintetiza sua conclamação ético-política, seu imperativo categórico antropogênico: “*we must rewild the Earth*”. O documentário aqui aponta também para o campo do *filme ativista*, uma vez que Attenborough se filia explicitamente aos movimentos sociais em prol do *rewild* ou *re-selvagização*

¹⁴⁹.

Interessa-nos destacar que este âncora televisivo, que passou décadas viajando o mundo para realizar documentários *descritivos* acerca da variedade das manifestações da vida, disseminando fascínio por todas as facetas da *Life on Earth*, acabou por concluir que a *descrição* do real era insuficiente e que ele precisava aderir a uma *retórica em prol da transformação*: Attenborough, sem abandonar a lucidez de sua perspectiva darwinista e a sensatez em jato contínuo de suas abordagens da Teia da Vida, terminou, em seu *Uma Vida no Planeta Terra*, totalmente aderido a uma linguagem do *imperativo moral*, do *dever-ser*, conclamando em prol de uma regeneração da *wilderness* tão destroçada no Antropoceno. Há algo de fascinante nesta fala, emocionalmente carregada de indignação e angústia, com a qual Attenborough descreve o *re-wild* como um *must*. No espírito de Grierson, Attenborough parece enxergar o meio audiovisual através

148 SAFRAN FOER, Jonathan. *Nós Somos O Clima*. Rocco, 2020. Sobre a obra de não-ficção deste autor, remeto meu artigo on-line: <https://acasadevideo.com/a-carnificina-banalizada-da-pecuaria-industrial/>

149 Cf. MONBIOT, G. *Feral: Rewilding the Land, Sea and Human Life*. Penguin: 2014. PETORRELI; DURANT; LE TOIT. *Rewilding*. Cambridge University Press: 2019.

das lentes da responsabilidade pública e da cidadania, fazendo-se um educador-de-massas que ensina que sem biodiversidade estamos danados.

Responsável também por alguns dos mais importantes materiais audiovisuais didáticos acerca das mudanças climáticas antropogênicas e do colapso dos equilíbrios ecológicos, Attenborough nos dá acesso ao tema sem abstrações generalizantes, mas sim tratando de casos concretos - como naquela cena tocante que mostra os recifes de corais embranquecidos até a morte devido à acidificação dos oceanos. Os ecossistemas marinhos, maior sumidouro de carbono da terra, estão sendo severamente transtornados pela agência humana e são duramente atingidos pelas nossas emissões de gases de efeito estufa, ainda que boa parte dos humanos esteja *cega* em relação a esta hecatombe que ocorre debaixo d'água. Attenborough talvez não discordaria do mote inventado pelos jornalistas canadenses Naomi Klein e Avi Lewis para se referir ao aquecimento global no Antropoceno: ele é aquilo que *muda tudo*.

2.4: “ISSO MUDA TUDO”: A nova crise existencial da humanidade

Baseado no livro homônimo de Naomi Klein e dirigido por Avi Lewis, o filme *This Changes Everything* (2015) pode nos servir como um exemplo de cinema engajado em transformar a opinião pública sobre este *game changer*, inseparável do Antropoceno: a mudança climática que ameaça nos conduzir a um planeta aproximadamente 3,5 graus Celsius mais quente na virada para o século 22 (segundo estimativas do relatório do IPCC, 2023) e representa uma nova “crise existencial para a humanidade”:

Climate change has become an existential crisis for the human species. The only historical precedent for a crisis of this depth and scale was the Cold War fear that we were heading toward nuclear holocaust, which would have made much of the planet uninhabitable. But that was (and remains) a threat; a slim possibility, should geopolitics spiral out of control. The vast majority of nuclear scientists never told us that we were almost certainly going to put our civilization in peril if we kept going about our daily lives as usual, doing exactly what we were already doing, which is what the climate scientists have been telling us for years.¹⁵⁰ (KLEIN, 2014, p. 22)

O filme dá sequência a *The Shock Doctrine*, livro de Klein que foi adaptado ao cinema por Winterbottom, análise crítica do capitalismo neoliberal contemporâneo e sua tendência a encontrar oportunidades de lucro nas piores catástrofes. Em *This Changes Everything*, a autora e cineasta canadense compara duas crises existenciais da espécie humana e sonda as diferenças entre elas: a ameaça de apocalipse nuclear e o efeito estufa. Na paz armada e tensa que opôs o Império

150 KLEIN, Naomi. *This Changes Everything: Capitalism vs The Climate*. Ed. Simon & Schuster, 2014.

Estadunidense à União Soviética durante a dita “Guerra Fria”, a Humanidade parecia tremer de medo diante da perspectiva do Apocalipse Nuclear. Esta ameaça se concretizaria apenas se algo extraordinário viesse perturbar a mútua dissuasão baseada na doutrina M.A.D. (Mutually Assured Destruction)¹⁵¹. Várias obras de arte refletem este *zeitgeist*, seja de modo satírico e ultra-irônico (como o *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick), seja de maneira catastrofista e desapiedada (como em *Threads*, filme britânico lançado pela BBC em 1984), seja através de dramaturgia soturna (como em *On The Beach*, de Stanley Kramer), seja no documentário anômalo *The War Game*, de Peter Watkins, vencedor do Oscar da categoria mas que é *documentário sobre o futuro e inteiramente encenado*.

Se a bomba atômica prossegue sendo um elemento capaz de mudar tudo de maneira repentina, tornando vastas regiões inabitáveis, exigindo nossa contínua cautela e capacidade de dissuasão (como veremos, Anders falará, neste contexto, da “coragem de ter medo” diante da “ameaça nuclear”), o perigo que nos ronda com a catástrofe climática é de outra natureza, como Naomi Klein relembra: nossa civilização está sob ameaça *se continuar no mesmo rumo*. A bomba atômica era um *desvio* de rumo, uma irrupção de uma exceção, a explosão atômica sendo um episódio extremo, não-cotidiano. Já as causas da ebulição do clima, como a queima de combustíveis fósseis ou a concentração e abate contínuo de milhões de animais nas *factory farms*, nas últimas décadas, tem sido fenômenos de um extremismo constante, de um exagero institucionalizado, de uma *húbris banalizada*.

No filme que narra e no qual serve como “âncora”, Klein visita as paisagens devastadas pelo furacão Sandy em Nova York, vai checar a exploração dos *tar sands* em Alberta (Canadá), sonda a poluição atmosférica nas megalópoles chinesas etc. Conclui que o principal problema está na ideologia neoliberal hegemônica no capitalismo desde os anos 1970 que gerou um “*fossil fuel frenzy*” (frenesi do combustível fóssil) que os poderes públicos não puderam regular:

My mind keeps coming back to the question: what is wrong with us? What is really preventing us from putting out the fire that is threatening to burn down our collective house? I think the answer is far more simple than many have led us to believe: we have not done the things that are necessary to lower emissions because those things fundamentally conflict with deregulated capitalism, the reigning ideology for the entire period we have been struggling to find a way out of this crisis. The twin signatures of this era have been the mass export of products across vast distances (relentlessly burning carbon all the way), and the import of a uniquely wasteful model of production, consumption, and agriculture to every corner of the world (also based on the profligate burning of fossil fuels). Put differently, the liberation of world markets, a process powered by the liberation of unprecedented amounts of fossil fuels from the earth, has dramatically sped up the same process that is liberating Arctic ice from existence. (KLEIN, op cit, pg. 25)

¹⁵¹ O pensador contemporâneo que mais tem se dedicado à decifração da doutrina M.A.D. é Jean Pierre Dupuy, propoente da filosofia do catastrofismo esclarecido; ver, por exemplo, *The War That Must Not Occur* (Stanford, 2023).

Um dos dados mais aterradores que a consagrada jornalista investigativa compartilha, através de didáticos infográficos e animações, em uma seção crucial do filme *This Changes Everything*, revela o cerne do nosso trágico problema: para que a Humanidade consiga evitar um aumento de 2°C na temperatura do planeta – meta fixada no último acordo internacional de Paris-2015 (COP 21) – existe uma certa quantidade x de carbono que pode ser lançado à atmosfera (conhecido como *carbon budget*); no entanto, o *total das reservas comprovadas de combustíveis fósseis* é cerca de 5 vezes superior àquilo que poderíamos queimar com segurança sem causar uma apocalíptica catástrofe, atingindo o *ponto de não retorno* (objetivo de relevante relatório do Greenpeace em 2013¹⁵²) que causaria o irreversível *runaway greenhouse effect*.

Autores como McKibben, organizações como o IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change) e jornais como The Guardian, Grist, Sumaúma e O Eco têm repetido incansavelmente este fato nos últimos anos: se quisermos limitar a quentura planetária ao incremento, por si só bastante inflamável, de 2° C, podemos emitir apenas 565 bilhões de toneladas de carbono; porém, o total das reservas de petróleo, carvão e gás natural já comprovadas equivaleria à emissão de 2,795 bilhões de toneladas de gases de efeito estufa. Conclusão incontornável: para conter o aquecimento global em menos de 2° C, 4/5 de todas as reservas precisam ficar exatamente onde estão, ou seja, no chão. Lançar tudo à atmosfera equivale a um suicídio coletivo e um atentado contra a biosfera - como argumentado pelo relatório *Unburnable Carbon* do Carbon Tracker Institute¹⁵³, por movimentos sociais como o Petróleo no Chão¹⁵⁴ ou por filósofos contemporâneos como Patrice Maniglier.

A obra de Naomi Klein, em suas várias frentes (o jornalismo, os livros reportagens e o cinema documental) sempre teve o mérito de unir uma crítica mordaz do capitalismo neoliberal globalizado com um reconhecimento da importância dos movimentos sociais “altermundialistas” e *grassroots*. Em sua abordagem da crise que “muda tudo” – ou seja, o aquecimento global antropogênico, causado por alguns séculos de capitalismo industrial poluidor e ecocida, fundamentado na noção estapafúrdia de crescimento econômico infinito dentro de um planeta finito – a escritora canadense também aposta suas fichas numa *pressão que vem de baixo* para impedir o

152 GREENPEACE, *Point of No Return*. 2013:

<https://www.greenpeace.org/static/planet4-sweden-stateless/2019/01/86be17a6-86be17a6-pointofnoreturndrapport2013.pdf>

153 A entidade que monitora as quantidades de carbono que não pode ser queimado caso queiramos conter o aquecimento global, a Carbon Tracker Institute, disponibilizou em 2014 o relatório a que nos referidos aqui, acesse na íntegra: <http://carbontracker.org/wp-content/uploads/2014/09/Unburnable-Carbon-Full-rev2-1.pdf>

154 Cf. GUILHEN; EARP. Manifesto Coletivo: *Petróleo no Chão*:
<https://open.substack.com/pub/manifestocoletivo/p/petroleo-no-chao>

pior. Para além disto, trata-se de uma *escritora-jornalista*, ou seja, alguém profundamente devotada ao trabalho com a palavra, mas que soma a isto uma equivalente dedicação ao campo do *audiovisual ativista*: Naomi Klein, âncora deste documentário, também foi diretora do filme *The Take*, sobre a *tomada* de fábricas pelos trabalhadores na Argentina. Ela revela-nos algo sobre o poder comunicativo das visualidades e do quanto o cinema também é um campo de batalha que não pode ser abandonado em nossas lutas intermináveis pela transformação do mundo e das consciências. Nos *oil sands* de Alberta, o filme revela a extensão assustadora dos mega-empreendimentos de extração de petróleo das areias betuminosas (*tar sands*), um dos projetos industriais mais destrutivos (e lucrativos) da Terra, sendo contestado pela insurgência das “First Nations” e de organizações como o Idle No More¹⁵⁵ (algo como “ocioso não mais”, ou, em tradução mais livre para a gíria brasileira, “nunca mais de braços cruzados”).

Em Nova York, após a passagem do furacão Sandy, vemos a auto-proclamada “civilização avançada” revelando-se em toda a sua fragilidade diante do poderio das tempestades, ventanias e furacões. Com seu olhar atento às redes de solidariedade para providenciar medicamentos e refúgios, criados no seio da sociedade civil, enquanto Wall Street continua a jogar com o mundo como se este não passasse de um grande cassino, Avi Lewis e Naomi Klein injetam *entusiasmo pelo ativismo* no espectador. Iniciando-se com icônicas imagens de ursos polares em apuros diante de glaciares derretendo e de uma montanha russa em meio às águas, o filme acusa: tratar a Natureza como uma máquina que deve ser por nós dominada, e permitir a liberdade dos capitais em dissonância com a das pessoas, tem conduzido ao cataclismo.

O filme também nos revela facetas da China atual e de situações de calamidade pública com a poluição atmosférica extrema, que obriga os chineses, nos grandes centros urbanos, a usarem máscaras de proteção contra a tóxica *smog*. Em contraste, vemos a proliferação de painéis solares *made in China* tomando vastas extensões do chamado Vale Solar. Utopia e distopia convivendo no território da nova superpotência global. Na Índia, o filme mostra os movimentos populares protestando contra termelétricas movidas a carvão. No país, nos últimos anos, houveram milhares de suicídios decorrentes de dívidas contraídas por camponeses sequestrados pelo “Sistema Monsanto” - a auto-extinção quase sempre ocorre através do consumo de agrotóxicos. No país que vê a eclosão de guerrilhas camponesas maoístas - cuja história foi tão bem contada pela obra-prima

155 Movimento social em prol da “revolução indígena”, em defesa da soberania e autonomia dos povos originários, fundado no Canadá em 2012. Saiba mais no site oficial: <https://idlenomore.ca/>. Pude testemunhar alguns de seus ativistas em ação nas ruas e nos espaços deliberativos quando filmava um documentário na capital do país, Ottawa, durante o *People's Social Forum* de 2014 (curta disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CX66FAEb-hg>), evento que contou com conferência de N. Klein (<https://www.youtube.com/watch?v=Jt9nOFTE4ZM>).

do jornalismo investigativo *Walking With The Comrades* de Arundhati Roy - vemos as duras lutas contra o ecocídio militarizado por parte dos movimentos *grassroots* indianos. O filme não nos poupa de testemunhar os cadáveres de manifestantes produzidos pela brutalidade policial.

Na Alemanha, uma luz de esperança brilha através do exemplo de uma transição veloz e bem-sucedida para fontes de energia renováveis: 30% da eletricidade do país já provêm de fontes limpas, mostrando que o caminho para os *renewables* - energia solar e eólica - pode ser trilhado *já*. O documentário ativista aqui diz com toda a força: *divest from fossil fuels!* (*desenvista em combustíveis fósseis*).

O filme *This Changes Everything* nos interessa aqui como exemplo de *documentário ativista em contexto antropogênico* que oferece lampejos de esperança e impulsos utópicos, para além da denúncia da catástrofe em curso. Esta esperança utópica está conectada aos movimentos sociais reunidos sob o nome de Blockadia: ativistas ambientais que bloqueiam o caminho dos poderes que desejam prosseguir no rumo desastroso do *fossil fuel frenzy*. Um emblema da força ascendente da Blockadia encerra o filme em chave de celebração das mobilizações ambientais: em 2014, a People's Climate March tomou as ruas de centenas de cidades, globo afora, e estima-se que reuniu mais de 400.000 manifestantes em New York:



Cena do filme “This Changes Everything”

O básico da mensagem de Klein em seus livros mais recentes – *Isto Muda Tudo - O Capitalismo Vs O Clima e Não Basta Dizer Não* – é resumível nisto: é impossível lutar contra o efeito estufa e a hecatombe ecológica sem atacar o capitalismo em sua raiz. A intenção de Klein é mostrar em minúcias, a partir destes exemplos concretos, sobre o quão cruel e desumana é a doutrina neoliberal de que nas desgraças há oportunidade\$: prefigurando que New Orleans, após a passagem do Katrina, anuncia um mundo entregue à barbárie do capitalismo sem freios, pinta-nos

uma cidade devastada por uma catástrofe climática em que população mais pobre e despossuída foi tratada com descaso e negligência, demonstrando a explícita falência do Estado neoliberal diante do poderio das forças do “mercado”¹⁵⁶.

A lendária “mão invisível” de Adam Smith, esta versão da Providência Divina adorada por *white anglo-saxon protest males*, não deu o ar de sua graça para salvar os moradores de New Orleans. Abandonados à própria sorte pelo governo federal, mais preocupado com suas guerras imperialistas em prol de petróleo do que com o cuidado com seus próprios cidadãos. O capitalismo tentou celebrar seu triunfo definitivo, cantar em louvor ao Fim da História, quando caiu o muro de Berlim e a URSS desagregou-se. Hoje já percebe-se o esgotamento deste discurso triunfalista com as montanhas de evidências que se acumulam demonstrando a escala colossal dos malefícios causados pelo capitalismo extrativista, consumista e ecocida que foi vendido como “modelo global” a ser adotado planeta afora. O desrespeito aos direitos humanos mais elementares que é perpetrado pelas mega-corporações transnacionais (como o tratamento que a Nike confere a seus empregados nos *sweatshops* da neo-escravidão na Ásia) é apenas um lado da moeda. Do outro lado da moeda está o extrativismo predatório de recursos naturais que, muitas vezes, só se pode tirar da terra depois de passar por cima dos cadáveres de comunidades milenares.

A encruzilhada histórica em que nos encontramos, impelidos para o futuro mas com o olhar voltado para o passado, como o Anjo de Klee interpretado por Benjamin, coloca-nos diante de escolhas radicais: o nosso sistema econômico, que deseja o crescimento infinito da produção e do consumo, está causando o colapso global dos equilíbrios ecológicos. Em prol da acumulação de capital no topo cabeça-de-alfinete da pirâmide social, as elites hoje poluem e devastam o planeta com uma impunidade que há de deixar perplexos aos netos e bisnetos da atual geração. Um dos méritos maiores do livro de Naomi Klein está na clareza translúcida com que ela afirma que há sim uma contradição tremenda no seio do sistema econômico hegemônico: o capitalismo e o planeta estão em guerra.

By posing climate change as a battle between capitalism and the planet, I am not saying anything that we don't already know. The battle is already under way, but right now capitalism is winning hands down. (...) It wins every time we accept that we have only bad choices available to us: austerity or extraction, poisoning or poverty. The challenge, then, is not simply that we need to spend a lot of money and change a lot of policies; it's that we need to think differently, radically differently, for those changes to be remotely possible. Right now, the triumph of market logic, with its ethos of domination and fierce competition, is paralyzing almost all serious efforts to respond to climate change. Climate change isn't an "issue" to add to the list of things to worry about, next to health care and taxes. It is a civilizational wake-up call. A powerful message - spoken in the language of

¹⁵⁶ O cineasta Spike Lee daria expressão fílmica insuperável a isto sua minissérie documental *When The Levee Broke / Quando Os Diques Quebraram* (2006, 4h15min).

fires, floods, droughts, and extinctions - telling us that we need an entirely new economic model and a new way of sharing this planet. Telling us that we need to evolve. (KLEIN: op cit, p. 29)

2.5: O “PROGRESSO” NO BANCO DOS RÉUS

O documentário ativista não é um campo homogêneo e, para contraste com a abordagem *presentista*, propulsora de movimentos sociais *grassroots*, que marca o filme de Lewis e Klein, vamos focar agora em outro filme explicitamente engajado, mas que prefere o caminho de uma *historiografia crítica* acerca do advento do Antropoceno: em *Breakpoint: Uma Outra História do Progresso* (título original: *L'homme a mangé la terre*), produção francesa do canal ARTE, lançada em 2018, com direção de Jean Robert Viallet¹⁵⁷, temos acesso àquela que talvez seja a mais vasta e completa *genealogia fílmica* da conjuntura que hoje busca-se nomear com o termo Antropoceno.

Este documentário busca sintetizar o conhecimento abrangente e a historiografia crítica robusta que está contida em um dos livros mais importantes publicados sobre o Antropoceno no Brasil no decurso dos anos em que esta tese estava sendo elaborada (Bonneuil; Fressoz: 2024)¹⁵⁸. Ao abordarem uma das principais problemáticas hoje em debate – por que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, na formulação de Jameson – os autores afirmam que isto se deve ao fato de

o capitalismo passou a ser coextensivo à Terra. Os 3 últimos séculos se caracterizam pelo acúmulo extraordinário de capital: apesar das destruições das grandes guerras, seu crescimento entre 1700 e 2008 foi de fator 134, segundo cálculos de T. Piketty em *Le Capital au XXI siècle* (Paris: Seuil, 2013). Essa dinâmica de acúmulo de capital produziu uma ‘segunda natureza’, formada por rodovias, plantações, ferrovias, minas, oleodutos, poços, centrais elétricas, mercados de futuros, navios porta-contêineres, centros financeiros e bancos que estruturam os fluxos de matéria, de energia, de mercadorias e capitais em escala global. É essa tecnoestrutura orientada para o lucro que levou a Terra a se deslocar rumo ao Antropoceno. A mudança de regime geológico é o feito da ‘era do capital’ (Hobsbawm), mais do que o da ‘era do homem’ que as narrativas dominantes costumam contar. (BONNEUIL/FRESSOZ: 2024, pg. 297)

A obra documental *O Homem Comeu A Terra* (tradução literal de seu título original) fornece uma minuciosa abordagem genealógica do advento do Antropoceno que incrimina sobretudo o

157 A Universidade de Paris 8 promoveu uma *masterclass* com o cineasta em que Viallet afirmou, sobre o tema da “responsabilidade” pelo advento do Antropoceno, que não se trata de atribuí-la à humanidade como um todo, mas sim a uma “pequena parcela” de seres humanos, que ele estima em cerca 100 milhões de indivíduos, que teriam empreendido, através do capitalismo industrial, a radical transformação da face da Terra; apesar de contribuir muito para a documentação empírica e historiográfica que dá sustentação à tese do Capitaloceno, que abordaremos no capítulo 6 desta tese, o filme não utiliza o termo, insistindo de maneira recorrente em Antropoceno. O vídeo aqui mencionado (2023, 55 min) pode ser assistido em https://www.youtube.com/watch?v=68_vDyXnhv4.

158 BONNEUIL, Christophe; FRESSOZ, Jean-Baptiste. *O acontecimento Antropoceno: A Terra, a história e nós*. Ed. UNICAMP e Ed. Quina: 2024. Originalmente publicado em 2016, pela Ed. Points, com o título *L'Événement Anthropocène: Terre, l'histoire et nous*. Saiba mais: <https://quinaeditora.com.br/livro/o-acontecimento-antropoceno/>

capitalismo industrial, o extrativismo e a queima dos combustíveis fósseis ¹⁵⁹. O documentário é todo narrado por uma voz feminina em *off* sobre imagens de arquivo e busca expor didaticamente a sucessão de eventos históricos que culminou na Age of Man. O progresso técnico-científico é problematizado de maneira frontal por ter nos trazido não apenas benesses de que hoje gozamos - computadores, Internet, satélites, celulares, drones, vacinas, aviões etc. - mas por ter engendrado também pesticidas, *napalm*, bomba termonuclear, lixo radioativo e megacorporações transnacionais que tratam o meio ambiente como depósito de resíduos.

O aquecimento climático global aparece aqui como indissociável da marcha desse ambíguo progresso que possui como *landmark* a mineração massiva de carvão que se inicia na Inglaterra do séc. XVIII: na aurora da industrialização, florestas começam a ser devastadas e as chaminés começam a expelir para a atmosfera os gases de efeito estufa. Podemos dizer que o Antropoceno engatinha quando as indústrias têxteis iniciam o lançamento ao ar da fumaça tóxica produzida pela queima do carvão - algo que irá se refletir também na arte da época, por exemplo nos romances de Charles Dickens, a exemplo de *Hard Times – Tempos Difíceis* (1854).

Baseada na tecnologia das *steam engines* de Watt, e dependente da crescente malha de transporte ferroviário que progressivamente se instala, a Revolução Industrial também funciona em uma inconfessável simbiose com o imperialismo escravocrata: nas colônias, o algodão plantado e colhido pelos escravizados na América do Norte é matéria-prima essencial para o *boom* industrial inglês. Além disso, destaca o filme, o capital investido nas primeiras fábricas é aquele que foi amealhado através da opressão de classe no processo que Marx expôs sob o nome de “acumulação primitiva”.

Outro episódio crucial foi a descoberta do petróleo na Pensylvania e que ocasionará um primeiro *oil rush* em 1859. O petróleo, que começa a ser explorado na segunda metade do séc. XIX, está na raiz do poderio e do enriquecimento desenfreado da dinastia Rockefeller, da Standard Oil. A partir daí temos uma ascensão desenfreada da industrialização petrolífera trazendo-nos o “progresso” na forma de cimento, asfalto, concreto, chiclete, plásticos, *pipelines* etc. Neste ponto de seu percurso, o filme *L’Homme A Mangé La Terre* oferece uma impressionante sucessão de evidências que corroboram a tese do teórico político Andreas Malm, que propõe, em sua tese de

159 Esta obra filmica depois suscitou a elaboração de um segundo livro, *Nous Avons Mangé La Terre* (Ed. Seuil, 2022), em que o cineasta Viallet juntou-se aos dois historiadores da ciência que escreveram a obra original, atuantes no CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), para refletir sobre a travessia de verter em filme o caudaloso tratado, abordando temas relativos às imagens mais oportunas e aos arquivos audiovisuais mais pertinentes.

doutorado, o conceito de *capitalismo fóssil* coligado à ascensão da *steam engine* como crucial para a compreensão das “raízes do aquecimento global.”¹⁶⁰

Aproximadamente na virada do século, a expansão urbana explode, assim como a ascensão das corporações multinacionais, preparando caminho para o advento dos carros com motor de combustão interna: em 1898, a Renault francesa já está com linhas de montagem de automóveis, tanques e tratores que começam a ser produzidos com lucros estratosféricos. Durante a 1ª Guerra Mundial, empresas como a Ford e a Renault verão seus lucros quintuplicados ao se envolverem com demandas bélicas. Nos EUA dos anos 1920, as velozes transformações na mobilidade urbana com a ascensão do mercado de massas para automóveis geram vários subprodutos indesejáveis: incremento na poluição atmosférica, desmatamento para construção de estradas e estacionamentos, além de um dramático aumento nas mortes e mutilações causadas por atropelamentos - um protesto em NYC, 1922, chega a reunir 10.000 crianças e seus parentes.

Mais de 100 anos de proliferação de automóveis com motor de combustão interna trouxe-nos a um cenário que Andrés (2020) tem sido um dos mais sagazes críticos, delineando a extensão e magnitude deste objeto técnico complexo que, produzido em massa, mudou a face da Terra e é uma das faces do Antropoceno: “As 1,3 bilhão de unidades existentes na segunda década do século XXI poderiam, se enfileiradas, completar 130 voltas na circunferência terrestre na Linha do Equador.”¹⁶¹

O filme destaca ainda outra ambígua faceta do “progresso” que gestou o Antropoceno: a indústria química tem notável ascensão e formam-se grandes conglomerados empresariais como a IGFarben, a Bayer, a DuPont, a Dow, a Monsanto etc. Corporações que estarão envolvidas não apenas em melhoramentos da qualidade de vida humana, mas também se envolverão com a criação e disseminação dos famigerados Zyklon B, agente laranja e clorine, utilizados como ferramentas de guerra química. Durante a 2ª Guerra Mundial, a pior carnificina bélica já experienciada pela espécie humana, ocorre simultaneamente um período de grande desenvolvimento da produção industrial, com as forças aliadas consumindo quantidades sem precedentes de petróleo e o III Reich anunciando a construção de 6.000 km de *fast lanes* no território alemão.

O filme destacará ainda a utilização de bombas atômicas não apenas para ataques genocidas, como aquele ocorrido em 1945, quando os EUA disparou artefatos nucleares contra as populações civis de Hiroshima e Nagasaki, mas também a institucionalização de uma geo-engenharia através de

160 MALM, Andreas. *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*. London: Verso, 2016. Publicado no Brasil pela Elefante, em 2025, com o título: *Capital fóssil: a ascensão do motor a vapor e as raízes do aquecimento global*. Originalmente, tese de doutorado defendida na Universidade de Lund.

161 ANDRÉS, Roberto. “O mundo sem carros”. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 14, p. 92-99, jul. 2020. Disponível em <https://piscagrama.org/artigos/o-mundo-sem-carros/>

explosões nucleares subterrâneas para a criação de estruturas como o Canal do Panamá. Em 20 anos, relata o documentário, a Operação Plowshare teve investimentos de 4 bilhões de dólares e produziu 27 *nuclear blasts* - do outro lado da chamada Cortina de Ferro, a União Soviética também se utilizou de explosões atômicas para a radical reconfiguração de territórios e elementos.

Após a Guerra, com a emergência de uma sociedade de consumo de massas, com a explosão mercadológica de casas pré-fabricadas, urbanização dos subúrbios, disseminação de televisores, rádios, aparelhos de refrigeração e de ar condicionado, em meio à Grande Aceleração do processo antropocênico, ocorre também o primeiro despertar do que o documentário chama de *ecological awakening*: o debate público sobre a ecologia se incrementa com a publicação de relatórios sobre a devastação ambiental como o *Limits to Growth* (1972)¹⁶² e a emergência do movimento *hippie* e de empreitadas como a revista contracultural *Whole Earth Catalog*¹⁶³.

O filme de Vallet condensa, em menos de duas horas de documentário, uma salutar recuperação histórica daquilo que nos trouxe à atual situação de radical instabilidade climática e de incapacidade sócio-política para fazermos frente à crise. Propicia uma das mais preciosas manifestações fílmicas de uma *contra-história* do “progresso” que evoca, por um lado, as reflexões de Walter Benjamin sobre a história a contrapelo e a célebre imagem do “anjo da História” diante dos escombros, mas que também se conecta com obras mais contemporâneas que revisam a historiografia sobre a empreitada humana, a exemplo do *Despertar de Tudo* de Graeber e Wengrow (2021).

Todo procedimento genealógico, na história intelectual, sempre precisa fixar certos pontos de origem questionáveis, pois sempre é possível questionar o que veio antes. No caso do filme de Viallet e do livro de Bonneuil e Fressoz, a genealogia do Acontecimento Antropoceno aponta claramente para uma responsabilização não da humanidade como um todo, abstraída de suas diferenças regionais, mas sim de um *modo de produção*, o capitalismo industrial, que teve como precursor o mercantilismo emergente nos séculos 15 e 16. Tais obras argumentam que a radical transformação do planeta pela agência coletiva de seres humanos precede a industrialização – e é

162 Marco no debate sobre limites planetários “*and the predicament of mankind*”, o livro vendeu mais de 10 milhões de cópias em 40 anos; encomendado pelo Clube de Roma, foi escrito pelos seguintes pesquisadores do M.I.T. (Massachusetts Institute of Technology): Donella H. Meadows, Dennis L. Meadows, Jørgen Randers, William Behrens III. Eis o ebook completo (212 pgs): <https://www.library.dartmouth.edu/digital/digital-collections/limits-growth>.

163 Criada por Stewart Brand, foi publicada entre 1968 e 1972, fornecendo “acesso a ferramentas” para a transformação da vida humana com foco em ecologia, holismo, educação alternativa, ética DIY (do it yourself) etc.: saiba mais em https://en.wikipedia.org/wiki/Whole_Earth_Catalog, acesse as edições digitalizadas da revista em <https://wholeearth.info/>

preciso remontar também à Conquista da América e suas consequências como outro possível ponto de origem para o começo-do-fim do Holoceno.

Se estivermos de acordo com Graeber e Wengrow, que afirmam que a nova era geológica, o Antropoceno, consiste no fato de que “pela primeira vez as atividades humanas são os principais fatores de mudança do clima global”, então há razões para divergir da “maioria dos especialistas que aponta para a Revolução Industrial” como fenômeno originário:

Há quem situe antes a origem do Antropoceno, remontando ao final do século 16 e início do seguinte. Nesse período houve uma queda global na temperatura atmosférica - parte da chamada “pequena era glacial” - que não se explica por forças naturais. Muito provavelmente a expansão europeia nas Américas teve um papel nesse ponto com talvez 90% da população indígena aniquilada (de um total estimado em 60 milhões de habitantes) em consequência da conquista e das doenças infecciosas, as florestas retomaram regiões nas quais o cultivo em terraços e a irrigação vinham sendo praticados por séculos. Na mesoamérica, na Amazônia e nos Andes, cerca de 50 milhões de hectares de terra cultivada podem ter voltado a ser áreas naturais. A absorção de carbono pela vegetação aumentou em escala suficiente para mudar o sistema planetário e desencadear um período de resfriamento global impelido por seres humanos. (GRAEBER; WENGROW: 2021, p. 282-283) ¹⁶⁴

Com denso conteúdo informativo e robusta argumentação genealógica, *L’Homme A Mangé La Terre* certamente se destaca na filmografia que tenta compreender o Antropoceno, ainda que não explore a hipótese de que o clima global já havia sido modificado antes da industrialização devido à Conquista europeia do “Novo Mundo” e o genocídio que se seguiu: evidências apontam para um *resfriamento global* de causa antrópica que precedeu toda a empreitada industrial e a *fossil fuel frenzy* que nos trouxeram, alguns séculos depois, a um incremento na temperatura global sem nenhum precedente durante todo o período holocênico.

O filme de Vallet também perde alguns pontos em nossa avaliação por outra omissão grave que não aparece em sua genealogia crítica: os *animais* estão quase que completamente ausentes da narrativa do documentário, que prefere ignorar a extensão e a magnitude do *domínio especista* que os animais humanos impuseram às outras formas de vida do planeta e que também é um fator de transfiguração planetária não negligenciável. Diante dos fenômenos que nomeamos com o termo Antropoceno é legítimo perguntar, como faz Vinciane Despret, “o que diriam os animais?” diante do fato de termos transformado bilhões de seres vivos sencientes em entes matáveis, supostamente inferiores ao auto-proclamado animal supremo:

2 bilhões e 389 milhões de quilos de animais de produção morreram ao longo de 2009. Foram comidos. Se quisermos mensurar o peso total de animais mortos, devemos somar esse montante os que foram mortos na caça, nos acidentes na estrada, os que morreram de velhice ou de doenças, os que receberam eutanásia, os devorados por um predador não humano, os eliminados por razões sanitárias ou abatidos por não serem mais produtivos.

164 GRAEBER, D; WENGROW, D. *O Despertar de Tudo: Uma Nova História da Humanidade*. Companhia das Letras: 2021.

Com certeza estamos esquecendo de muitos outros... Os animais mortos pesam: em emissão de metano pelas vacas, em doenças cardiovasculares para os comedores de carne, em toneladas de cereais que alimentaram os bichos, em árvores derrubadas no desmatamento... (DESPRET: 2021, p. 143-145)

Os filmes aqui analisados são ambos do campo anti-capitalista, mas um deles (*This Changes Everything*) foca suas atenções no tempo presente e aborda a “crise existencial” coletiva ocasionada pelo aquecimento global em vários países, enquanto outro (*L’Homme a Mangé La Terre*) olha para o retrovisor e tenta compreender como se gerou no passado a situação que hoje enfrentamos. Voltaremos a explorar outras facetas do cinema documental de viés ativista mais à frente, mas não sem antes fazermos um *détour* por uma outra vertente do cinema de *não-ficção*, radicalmente contrastante com esta que começamos a explorar, e que se utiliza de uma *aisthesis*¹⁶⁵ não-verbal e que é radicalmente avesso aos discursos militantes. Nenhuma exploração do cinema de não-ficção que tematiza o Antropoceno estaria completa sem que abordássemos as obras de Godfrey Reggio e Ron Fricke – além das ressonâncias deles em obras que se inspiraram em sua estética.

2.6: EXPERIÊNCIA SENSORIAL ANTROPOCÊNICA NO DOCUMENTÁRIO NÃO-VERBAL: REGGIO E FRICKE

Ainda que não seja chamado por seu nome, ou seja, sem que o termo seja explicitamente mencionado, o complexo de fenômenos que o termo Antropoceno nomeia estão espalhados pelos filmes documentais e experimentais de Godfrey Reggio (a trilogia *Qatsi*) e de Ron Fricke (*Chronos*, *Baraka*, *Samsara*). Estas seis obras propiciam a nossos sentidos uma enxurrada sensorial repleta de megacidades, mineração a céu aberto, fábricas emissoras de poluentes, *plantations* monoculturas, massas humanas e animais (de rebanhos a exércitos), explorando temas como desertificação, poluição, explosão demográfica etc. Assisti-los conduz a concluir que o planeta Terra tornou-se um artefato dos humanos.

Reggio adota um tom mais pessimista e trágico, denunciando o desequilíbrio e a desmesura, enquanto Fricke, ainda que também insira tal dimensão em seu trabalho, abre-se mais para o misticismo contemplativo e encontra beleza grandiloquente na terra transformada por ação humana e na beleza da natureza artificializada. Através destes filmes re-encontramos o tema do conflito entre *diké* e *húbris*, a justiça e a desmesura, explorado de maneira poética, grandiosa, revelando o

que McKibben intitula “presciência”: citando diagnósticos de James Hansen e outros, este autor

¹⁶⁵ Estamos utilizando o termo *aisthesis* no sentido que Susan Buck-Morss elucida: “*aisthesis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é arte mas a realidade - a natureza material, corpórea... é uma forma de cognição alcançada através do paladar, tato, visão, audição, olfato.” In: BUCK-MORSS, *Mundo de Sonho e Catástrofe*. UFSC, 2018. Pg. 122.

afirma que a Trilogia *Qatsi* retrata *life out of balance* (vida em desequilíbrio) como se estivessem sendo filmados os piores pesadelos de Thoreau, o presciente autor de *Walden*:

The wordless montages of these three films are like a travelogue through Thoreau's nightmares, or indeed those of almost any countercultural American of the past century. The sense in The Qatsi Trilogy that our consumer society is acquiring an unstoppable velocity, eating the planet entire, overwhelming individuality—these had already become the commonplaces of our social and ecological criticism, invoked by sociologists and biologists and psychologists and every other manner of intellectual. They never carried the day — progress was always too attractive for that—but they succeeded in making us nervous. Rachel Carson, for instance, managed to get under our skin: *Silent Spring* rubbed some tarnish onto the gleaming steel skeleton of progress, making us doubt whether modernity was quite all we'd imagined. But still, naively, it was hard for us to conceive that we'd really grown large enough to matter, that our puny species was actually capable of working change on a geologic scale. That scale is precisely what these films convey. And in so doing, they accomplish something important—they relocate dread from the spectacular to the mundane. (MCKIBBEN: 2012) ¹⁶⁶

O vínculo entre os dois cineastas que estamos abordando, para além da estética similar e da abordagem do impacto humano na escala geológica, é também profissional: Fricke atuou como *cinematographer* na trilogia de Reggio, antes de seguir sua carreira solo, de maneira os estes dois artistas parecem estar em sintonia, “pintam” os seus *canvas* audiovisuais com cores e tons afins: a forma estética que os une fez escola e é hoje trilhada por um cineasta contemporâneo de alta pertinência para nosso tema, N. Geyrhalter.

Inspirado em conceitos do povo Hopi e contando com uma trilha sonora de P. Glass, os filmes da série *Qatsi* (palavra usualmente traduzida por *Vida*) constituem uma espécie de sinfonia antropológica onde a transformação radical do planeta Terra pelo *homo sapiens* é um dos grandes fios condutores. As únicas palavras dos filmes são as legendas finais onde é esclarecido o sentido de seus estranhos títulos em idioma Hopi - *Koyaaqatsi: Vida em Desequilíbrio* (1983), *Powaqqatsi: Vida em Transformação* (1988), *Naquoyqatsi: Vida Como Guerra* (2002).

Tanto Reggio quanto Fricke preferem endereçar ao público filmes completamente desprovidos de fala, em sua íntegra compostos por um fluxo de imagens e sons que permite uma imersão *estética* que prescinde de todo e qualquer verbalismo: em termos filosóficos, diríamos que o *lógos* aqui não tem nenhuma primazia, e que a *aistésis* é o caminho por eles trilhado. Os filmes *dão a ver* mas não *falam* nada. Aqui está um cinema sobre o real que quer do espectador uma atitude de *contemplação* mais do que de ativismo.

Fazendo uso tecnicamente impecável de técnicas de *timelapse*, explorando o fosso entre o tempo de captação e da reprodução da imagem, seja acelerando o fluxo, seja produzindo *slow motions* e reprodução *in reverse* (de trás pra frente), Reggio e Fricke atuam no cinema como

166 MCKIBBEN, B. *The Qatsi Trilogy: Geologic Scale and Human Scale*. In: The Criterion Collection, 2012: <https://www.criterion.com/current/posts/2594-the-qatsi-trilogy-geologic-scale-and-human-scale>

mágicos, da linha de Méliès, entregando-nos um primor de cinematografia que rivaliza com os melhores filmes de Mallick ou Kubrick. Em 1985, antes de existirem drones, a câmera frickeana em *Chronos* já se mostra alada, voadora, intrépida como se tivesse asas. Porém, praticamente não se vê nenhum ser vivo enquanto singularidade, não há nomeação de nenhum indivíduo: tudo está imerso num *caldo de anomia* que também diagnosticamos em *Pão Nosso De Cada Dia* de Geyrhalter, como veremos em breve. O filme é repleto de estátuas e pinturas, montanhas e aldeias vistas de cima, mas não se dá *zoom* na face de singularidade nenhuma.

Seu não-verbalismo significa que ele também não se interessa por *ouvir* pessoas, dar-lhes um *lugar filmico de fala*, preferindo dissolvê-las em massas, fazendo-as aparecer como formigas frenéticas nos frenesis de *timelapses* aceleradíssimos, contrastando com outros *timelapses* de um lento escorregar de lesma. *Chronos*, afinal, é melhor decifrado na chave proposta por Lefebvre com a *ritmanálise* do que por qualquer doutrina sociológica racional. Mais um composição artística do que uma tese sociológica, mais uma sinfonia audiovisual do que um tratado racional, a montagem fílmica propiciadora de uma viagem *estética* prepondera sobre a enunciação de ideias. Fricke gosta de tomadas de megalópoles vistas do alto, de panorâmicas que englobam arranha-céus sem fim, e não se interessa pelo interior de quartos onde um casal têm suas intimidades. Fricke adora as esculturas monumentais - pirâmides egípcias, gigantes de pedra, rodovias onde os carros aparecem como vagalumes anfetaminados em seu *timelapse* aceleracionista. Em nossa apreciação, Fricke torna-se suspeito de estar forjando uma deslumbrante ode ao *excepcionalismo humano* sem dar a ver ao público o tamanho da encrenca sócio-ambiental, a magnitude da crise e a possibilidade do cataclismo.

Chronos, *Baraka* e *Samsara*, três principais filmes de Fricke, são dignos de contemplação e provocadores de reflexão, portanto valem nosso estudo e a escrita investigativa sobre os mesmos. Porém, são filmes que, assistidos por sujeitos mais afeitos ao ativismo sócio-político, convocam a uma contemplação que soa próxima da passividade e da inação. Muitos de nós, sujeitos que sofrem com transtornos vinculados à emergente condição psíquico-afetiva da eco-ansiedade, não conseguimos aqui colher o *frisson* de uma luta em prol de *something else*, já que as obras não permitem visualizar o combate em prol de outro mundo possível, a aventura heróica de recriar o mundo por vias alternativas, ao invés de só contemplar o que resultou do trabalho cronológico dos séculos e das gerações.

O mesmo aborrecimento pode nos vir diante da obra, igualmente fascinante, de Reggio, cujo poder de persuasão é largamente influenciado pelas maestrias cinematográficas de Fricke e pela

composição musical estupefaciente, sublime, grandiloquente, muitas vezes ritmicamente complexa mas tendente ao *mantra* do compositor Philip Glass. O cinema averbalista, em que a *aisth sis* subjuga o *logos*,   *underground* e *cult*, mas está longe de avançar tão pervasivamente na consciência das massas quanto filmes que, no *mainstream*, a exemplo de *Wall-E* e *Avatar*, têm buscado retratar a figura do planeta transtornado por  g ncia humana.

A ambiguidade deste cinema   excruciante: ele mostra de maneira belíssima a extensão do poderio humano, mas nada ousam dizer *verbalmente* sobre os temas que abordam. Talvez seja no intento de esconder suas verdadeiras intenções políticas, como que fingindo não possui-las, ou talvez na atitude, decerto digna e válida (ainda que estejamos aqui a problematizá-la), de não agredir o público com a imposição de um juízo já pronto. Os filmes mostram mas não julgam por nós - o discurso, o verbo, a discussão, isto vem *depois* do filme, não durante. Uma concepção aqui reina: filme é algo pra contemplar, silente, numa atenção de monge - e não devemos colocar logorr ias nos fluxos audiovisuais.

A aposta numa suposta neutralidade do cineasta, que atrás da câmera apenas enxerga, capta e *d  a ver*, feito um Hermes telecin tico, é bastante problemática diante do tema em tela nesta pesquisa. Pois se chegarmos a um consenso que estamos imersos nas *urgências de uma crise sócio-ambiental planetária*, e que esta *demande   o coletiva oportuna* e que não demore, aproveitando o *kairos*, qual o efeito concreto sobre as pessoas que assistem os “filmes contemplativos” e não-verbais sobre a presença humana no planeta, diante das urgência  tico-política colocadas pelos cataclismos convergentes da extinção acelerada da biodiversidade e da caotiza  o do clima que vivenciamos? Quanto mais o tempo passa e o *business as usual* se conserva, tendem a se exacerbar as consequências desastrosas e o aprofundamento da crise - os ppm de CO2 na atmosfera e a população humana seguem subindo, assim como o termostato e a taxa de extinção de espécies.

Neste contexto, avaliamos que o cinema   la Reggio-Fricke peca por um certo *deslumbramento* perante a empreitada humana, uma tendência a abordar o Antropoceno como uma época de nossas *proezas*, das *maravilhas* de nosso engenho transfigurador-do-mundo, sem que se leve mais a sério as *catástrofes sócio-ambientais*, reais e concretas, que a  g ncia humana vem produzindo; são filmes que nos querem contemplativos em um momento histórico onde a janela de oportunidade se fecha rapidamente em relação ao tempo hábil que temos pra evitar atingir os *tipping points* após os quais as mudanças potencialmente cataclísmicas são irreversíveis.

Isto não impede a manifestação do maior dos méritos da  stica Reggio-Frickeana: o *timelapse*, considerado aqui não apenas como técnica cinematográfica, “magia” produzida a partir

da ilha de montagem, mas algo além - um dispositivo cognitivo de primeira importância para a nossa compreensão de *dinâmicas* que se estendem no tempo. Trata-se de um método para produção técnica-imagética de uma *compressão espaço-temporal* (cf. Morin, Epstein) que leva o cinema um passo além da noção de fotografias-em-série que dariam “ilusão de movimento”. Com o uso do *timelapse*, podemos ter experiência sensorial (*aisthesis*) de algo que demorou 20 horas para acontecer condensado em 20 segundos, por exemplo. Se o Antropoceno é incompreensível sem A Grande Aceleração, ambos estão na dependência de um *timelapse* filmico para serem autenticamente *documentados*. Devo este *insight* às reflexões sobre a distinção entre o cinematógrafo (como aparelho tecnológico) e cinema (como arte) presentes na obra de E. Morin:

O tempo do cinematógrafo era exatamente o tempo cronológico real. O cinema, Em contrapartida, ex-purga e fragmenta cronologia: ele coordena e liga fragmentos de tempo conforme o ritmo particular que é, não mudar a ação, mas o das imagens da ação a montagem une e ordena numa continuidade a sucessão descontínua e heterogênea dos planos... é esse ritmo que reconstituirá um tempo Novo, fluido, submetido a estranhas compressões e prolongamentos ponto ele é dotado de velocidades diferentes e eventualmente de retrocessos como em marcha a é ponto os filmes de latam e desaceleram momentos intensos que marcam a vida real Como relâmpagos. ‘O que acontece em 10 segundos na tela podemos fazer durar 120 segundos’, diz Epstein. ‘A aceleração do tempo vivifica e espiritualiza... assim os cristais começam a vegetar, as plantas se animam, escolhem sua luz e seu apoio, expressam sua vitalidade com gestos. A lentidão do tempo mortifica e materializa: por exemplo, a aparência humana se encontra privada em boa parte de sua espiritualidade...¹⁶⁷ (MORIN,p. 2014, 78-79)

Outros cineastas trilharam este mesmo caminho aberto por Reggio e Fricke, a exemplo de Nikolaus Geyrhalter, cineasta alemão que lançou em 2005 o impressionante *Unser täglich Brot* (em inglês: *Our Daily Bread*, em português: *Pão Nosso de Cada Dia*). Pode-se dizer que Geyrhalter foi discípulo fiel de Fricke: no filme *Baraka*, deste último, vemos pintinhos aos milhares correndo em linhas de montagem, sendo debicados e apressadamente manipulados por trabalhadores da pecuária industrial; cenas desse teor parecem inspirar *tudo* o que vemos no vasto panorama da produção alimentícia antropocênica na Alemanha contemporânea a que temos acesso através da obra de Geyrhalter.

2.7: GEYERHALTER - O PÃO (E A CARNE) NOSSOS DE CADA DIA

Recusando-se a articular qualquer palavra - não há nem a voz em *off* de um narrador, nem entrevistas no modelo conhecido como *talking heads* - o documentário visa mostrar várias facetas de como os humanos produzem alimentos na conjuntura do início do século 21. Sobre tudo no que se refere à *carne*, o filme tem poucos rivais no quesito representação gráfica chocante das

¹⁶⁷ MORIN, E. *O Cinema ou o Homem Imaginário - Ensaio de Antropologia Sociológica*. É Realizações: 2014.

realidades concretas vivenciadas dentro das *factory farms* - que possuem este nome pois são de fato dominadas por máquinas, robôs e esteiras rolantes. Vemos onde porquinhos confinados nas CAFOS ((Confined Animal Feeding Operations), correndo em linhas de montagem *from birth to bacon*, e onde vacas, que tiveram seus rebentos dela roubados após o parto, tendo suas tetas sugadas por máquinas ordenhadeiras Robocópicas.

As afinidades com os procedimentos filmicos de Reggio e Fricke são muitos, mas Geyrhalter difere destes dois pela sua escolha de *exclusão* da trilha sonora: seu filme só contém som diegético e recusa-se à grandiloquência e à ritmicidade musical que as composições de Glass conferem aos filmes *Qatsi*. Se, por um lado, podemos louvar estes filmes por permitirem um mergulho sensorial que prescinde de palavras, e assim alça-se potencialmente ao status de “linguagem universal”, podemos questionar criticamente sobre os porquês desta vertente do cinema ser tão avessa ao verbalismo. Quando descreve o interior das *factory farms* ou dos matadouros, quando mostra-nos trabalhadores realizando gestos repetidos de debicar pintinhos ou cortar fora membros ou vísceras de animais abatidos, o filme se esquia de usar a palavra para produzir efeitos políticos, como faz o ativismo filmico de obras como *Earthlings*, *Cowspiracy*, *A Carne É Fraca*, *Eating Our Way To Extinction* etc.¹⁶⁸

É uma escolha defensável: contrário à logorréia, o filme Geyrhalter sobre *O Pão (e a carne) nossos de cada dia* quer apenas apresentar, deixando ao espectador a tarefa de julgar e forjar seu próprio discurso diante da experiência sensorial que o filme propiciou. Porém, há também algo de problemático nesta exclusão peremptória da palavra: ficamos sem saber a localização geográfica dos locais retratados; ficamos no escuro sobre o nome dos trabalhadores retratados (não: o cineasta não os julga merecedores de legenda identificatória); não temos nenhuma contextualização acerca do que está sendo exposto.

O que gera um cinema calcado na anomia, que envolve em um silêncio melancólico também os humanos que laboram nestas maquinarias de *domínio* antrópico sobre fauna e flora. Homens e mulheres, em seu filme, não parecem enxergar a câmera do documentarista como possível janela para uma interlocução pública: Geyrhalter parece ter pedido aos retratados que fingissem que a câmera nem existia. Este anonimato dos personagens, esta austera recusa da música e do verbo, concede ao filme contornos melancólicos e um ritmo filmico arrastado, que a maioria das pessoas mais jovens, da Geração Z, irá considerar, por parâmetros TikTok, quase insuportavelmente lento.

168 Para fins de contraste com a escolha de Geyrhalter por evitar o ativismo, remeto a meu artigo sobre um dos documentários “ativistas” mais impressionantes sobre o tema em foco: “Consumo global de carne é insustentável e causa determinante do colapso ambiental: é o que argumenta este documentário narrado por Kate Winslet”. URL: <https://acasadevidro.com/eating-our-way-to-extinction/>

Obviamente não é tarefa de um cineasta aderir aos ritmos acelerados das redes sociais, se submeter aos paradigmas dos nativos digitais hiperconectados, mas aqui estamos apenas apontando para elementos que tornam *O Pão Nosso De Cada Dia*, a despeito de sua relevância, um artefato estético para *poucos*.

Geyrhalter foca sua atenção no maquinário, nas linhas de montagem, nos robôs que forçam animais a irem por certos caminhos dentro do labirinto manufaturado em que estão aprisionados. Há cenas belíssimas, de uma poética visual tão potente quanto é a mensagem subliminar que comunicam: sai-se do cinema com a imagem plasmada na memória de um avião lançando agrotóxicos sobre um campo de girassóis; de tratores Dominator avançando sobre os campos; de pistolas para matar gado sendo impiedosamente aplicados a seres vivos sencientes de alta complexidade; de gritos de agonia de bichos sendo torturados por humanos que parecem ter desenvolvido a capacidade de não sentir um pinga de empatia ou compaixão. Porém, a imagem desprovida do discurso acaba ficando amputada das críticas que só a *verbalização conceitual* poderia corretamente veicular enquanto denúncia daqueles que financiam, estruturam e perpetuam o carnismo e o agronegócio tóxico.

Geyrhalter condena os seres humanos de seu filme ao silêncio e os trabalhadores que retrata a seguirem sem nome nem voz. A câmera os olha com uma frieza exasperante - e o cineasta não lhes interpela com nenhuma questão, não puxa papo e não quer saber da experiência subjetiva de passar todos os dias em jornadas de trabalho que obrigam a estar com as mãos mergulhadas em vísceras ou com o macacão empapado em sangue. Em sua defesa, o cineasta talvez diria: não estou escrevendo um panfleto ou um manifesto, estou fazendo um filme, *contemplem-o!* O filme não faz pregação ativista, apenas dá a ver imagens que tem *relevância e pertinência*, entregues “puras” às consciências do público. Decerto tal atitude é defensável - mas a evitação do *lógos*, a dissolução do cinema em *aisthesis* averbal, é apenas um dos caminhos possíveis, e muito problemático diante dos eventos climáticos extremos iminentes e da necessidade de *ação coletiva urgente* diante da devastação ambiental.

Aqui, tentamos expor esta polaridade do documentário contemporâneo, reconhecendo os méritos dos procedimentos de Reggio, Fricke e Geyrhalter, mas apontando que, diametralmente oposto a este campo, há o cinema, também documental, que usa e abusa da retórica, da persuasão, até mesmo do melodrama e do choque, citando estatísticas e lançando-nos na cara infográficos, em filmes que geram o sentimento de *we're in a hurry* e que querem convocar a mudar o mundo - e tem que ser agora. É pra já ou não será.

Entre os dois extremos, tentando encontrar uma justa medida entre a tendência à contemplatividade e o panfletarismo hiperbólico, encontra-se um cinema documental contemporâneo que mescla as duas tendências: podemos destacar, neste terreno fértil, o trabalho da cineasta Jennifer Baichwal em parceria com o fotógrafo Edward Burtynsky¹⁶⁹, ambos canadenses, em filmes como *Anthropocene*, *Watermark* e *Manufactured Landscapes*. Todo o impacto do ser humano como força coletiva sobre o planeta é exposto de modo impressionante pela arte fílmica de Baichwal e Burtynsky em filmes que são simultaneamente *contemplativos* e *ativistas*. Em *Manufactured Landscapes*, por exemplo, o filme esforça-se também por sublinhar as paisagens onde o lixo eletrônico vai parar, contaminando lençóis freáticos e tornando a água tóxica e imbebível para as populações locais (na China ou em Bangladesh). Uma resenha publicada no site Dwell sintetiza bem o valor de *Paisagens Manufaturadas* para a nossa compreensão de mundo, sendo um excelente manancial de evidências empíricas a ser utilizado por educadores:

The film shifts between photography and video almost seamlessly, portraying Burtynsky's experiences in both China and Bangladesh to capture the visceral nature of large-scale infrastructure, quarries, mines, landfills, and specifically China's Three Gorges Dam. In another scene, focusing on the concept of e-waste recycling, Burtynsky depicts mountains of motherboards, wires, smashed monitors in the town of Seguo in Zhejiang Province, and interviews the people affected. Due to this massive influx of poisons, Zhejiang now has a contaminated watertable, and must ship water into the province for its residents. While many praise the film for presenting the evidence of industrialization in such a powerful, yet non-didactic way, Burtynsky's message has, undoubtedly, a pretty directed agenda. 'Maybe the landscape of our time is the one that we can change,' Burtynsky muses, as the videocamera flies across an harrowing ocean of discarded phone dials. (CHU: 2016)¹⁷⁰

169 Site oficial do artista: <https://www.edwardburtynsky.com/>

170 CHU, T. *Manufactured Landscapes*. In: Dwell. URL: <http://www.dwell.com/travel-reports/article/manufactured-landscapes>

2.8: O PODER DAS IMAGENS NO CINEMA ANTI-ESPECISTA DE LOUIE PSIHUYOS

O cinema contemporâneo fornece ao filósofo da arte um farto alimento de reflexão sobre as conexões entre artefatos culturais e catástrofe socioambiental no âmbito do que vem sendo chamado de *cinema do eco-trauma*. Em um dos principais livros a compendiar estudos da área (Narine [org], 2014), Janet Walker explora o tema do “trauma debaixo d’água”, a distinção entre espaço público e privado, além da possibilidade de uma ética inter-espécies que transcenda o antropofornismo, apontando para a potência crítica da obra de Psihuyos¹⁷¹. O que nos conduz a pensar que a época geológica que muitos propõe nomear Antropoceno certamente tem relação com a ideologia do *especismo*, ou seja, a *presunção da superioridade do homo sapiens* sobre as outras formas de vida.

No cinema de Psihuyos, sobretudo em *The Cove* e *Racing Extinction*, os horrores do *domínio especista humano* sobre outras formas de vida são expostos: neles, o cineasta reúne um estudo de caso específico e territorialmente limitado, os golfinhos em uma enseada japonesa, no caso de *The Cove*, e uma extrapolação de vasta magnitude que pretende lidar com uma das pautas mais cruciais do mundo contemporâneo, o futuro da biosfera diante da Sexta Extinção da biodiversidade planetária que está em curso.

Para além deste interessante movimento que vai do específico ao geral, do local ao global, do estudo de caso à compreensão totalizante, os filmes de Psihuyos tematizam de maneira densa o próprio estatuto das *imagens*, promovendo uma reflexão sobre como estas podem impactar a opinião pública através de projeções, exposições, *happenings* e outras formas de aparição no mundo comum. De que maneiras imagens poderiam mudar mundo? - eis uma das questões suscitadas nos espectadores dos filmes de Psihuyos. Em Taiji, no Japão, a equipe de produção do documentário vencedor do Oscar *The Cove (A Enseada)* enfrentou riscos e ameaças em busca das evidências audiovisuais de uma carnificina praticada contra os golfinhos. Expondo o reverso da moeda de um dos mais lucrativos setores da indústria do entretenimento, que se utiliza de animais em cativeiro nos parques ao estilo do Seaworld, o filme quer obrigar o mundo a ver as obscenidades que são mantidas *fora de cena*.

Representante de uma vertente documental que poderia ser adjetivada como *denuncista*, termo usado aqui sem intenção pejorativa, o filme veicula uma carga de indignação mobilizatória e

¹⁷¹ WALKER, J. “Eavesdropping in The Cove. Interspecies Ethics, Public and Private Space and Trauma under Water”. In: NARINE, A (org.). *Eco-Trauma Cinema*. Routledge Advances in Film Studies, 2014.

escancara como a carne de golfinho é vendida nos mercados apesar da alta taxa de contaminação com mercúrio. Tentando entrar com câmeras na zona proibida onde os golfinhos são massacrados aos milhares a cada ano, sem o conhecimento ou consentimento dos cidadãos japoneses, a equipe de Psyhoyos mostra que o *documentário ativista*, neste caso, envolve um *ativismo concreto e corporificado*, uma espécie de *heroísmo filmico* que consiste em colocar-se em perigo para conseguir imagens de ambientes “secretos”, mantidos longe dos olhos de todos.

Marco na história recente do filme ativista antropocênico, foi realizado pela Ocean Preservation Society e traz uma terrificante *footage* do martírio desses animais admirados por muitos por sua fofura, inteligência e capacidades acrobáticas. Os golfinhos, que livres de obstruções são capazes de nadar por mais de 40 milhas por dia, que possuem um aparato sensório altamente sofisticado (com destaque para seu sonar), padecem terrivelmente nas condições de confinamento. A água vermelha com o sangue do *slaughter* de centenas de “Flippers” atinge os espectadores como uma série de socos estéticos no estômago e conduz a pensar no quanto o documentário suscita um irrefreável senso de contato (mediado) com a realidade que a câmera captou (mais do que construiu).

A obra visa nos sensibilizar sobre ativistas, como o protagonista Rick Barry, que chegou a trabalhar em uma série de televisão de alta popularidade, *Flipper*, tornando-se uma das faces globais mais conhecidas na luta contra a crueldade humana perpetrada contra animais. Em Psyhoyos, os ativistas filmicos agem de maneira arriscada mesmo sob ameaça de agressão ou prisão de autoridades repressivas que desejam manter na invisibilidade, fora de cena, os destinos dos dolphins. A obra foca sua atenção no território crítico de Taiji para apontá-lo como grave sintoma de uma patologia social mais ampla: a superexploração dos mares e oceanos pelos humanos “modernos”, *húbris* no tópos aquático do Planeta Azul que também vem nos empurrando ao Antropoceno.

O filme mantém vivo o legado de Cousteau: um cinema que cai na água, que quer fazer o mundo se preocupar com os ecossistemas aquáticos, e que anuncia outros filmes ativistas que

estariam por vir, como o também crucialmente relevante *Seaspiracy* ¹⁷². Convida-nos a um heroísmo anti-especista e termina citando uma canção de Bowie: "*I wish we could swim like dolphins can swim.*" Este desfecho repleto de uma conclamação ao heroísmo - trata-se, afinal, da canção "Heroes" - traz também um elemento interessante acerca da possibilidade de uma ética inter-espécies, da chance que temos de inventar outra realidade possível onde estejamos aliançados com espécies companheiras ao invés de querendo o pleno domínio sobre todas as formas de vida. Querer nadar como *dolphins*, desiderato que Bowie comunica ao destinatário de sua canção, expressa o anseio de possuir uma aptidão animal de que o eu-lírico está desprovido. Bowie, ecoado por Psihoyos ao fim de seu filme-manifesto, é um eu que convoca outros eus para formar um *we* que irá *honrar* os animais ao invés de degradá-los ao status de coisas, máquinas ou comida.

Admirar o sonar de golfinhos ou de morcegos, saber que eles não ouvem como nós ouvimos, não percebem como nós percebemos, mas que possuem sim uma *senciência* que em muitos aspectos *ultrapassa* as capacidades humanas limitadas, é um modo de honrar esta outra audição, esta outra *aisthesis*, esta outra forma de habitar o mundo e percebê-lo, esta outra *Unwelt*, prestando reverência a este sentido que no outro (na *espécie-outra-que-nós*) é mais refinado ou sensível que sua manifestação humana. Como apontou Braidotti, na sua conferência de Yale, é possível imaginar um mundo pós-humano onde formas de inteligência artificial e robótica possam ser formadas a partir de *skills* não-humanos.

Em *Racing Extinction: Corrida Contra a Extinção*, Psihoyos e sua equipe realizam um dos artefatos culturais mais eloquentes sobre a erosão da biodiversidade. A obra convoca-nos a utilizarmos o *poder das imagens* para mudar este quadro: é só mencionar, por exemplo, a entrevista realizada com o fotógrafo Joel Sartore, responsável pela iniciativa PhotoArk, da National Geographic, em que propõe uma espécie de Arca de Noé fotográfica que busca registrar bichos e plantas ameaçados de extinção. O cinema de Psihoyos é controverso e conduz pesquisadores a questionarem o quanto a "subjetividade" e o engajamento explícito em causas políticas *adulteram* o documentário ou se a noção de uma "pureza" ideológica veiculada por um cine-olho que apenas

172 Em *Le Monde Du Silence* ou *The Silent World* (1956), Costeau e seu co-diretor Louis Malle utilizaram-se de câmaras subaquáticas para revelar, com pioneirismo, realidades que não víamos a olhos nus sobre as profundezas dos oceanos. Filmado no Mar Mediterrâneo, Golfo Pérsico, Oceano Índico, dentre outros locais navegados pelo barco Calypso, o filme carrega um legado ambíguo: premiadíssimo pela crítica, tendo vencido o Oscar de Documentário e a Palm D'Or em Cannes (sendo o primeiro filme de não-ficção a realizar a proeza), a produção também foi criticada pelo impacto ambiental envolvido na filmagem, que incluiu uma baleia que foi morta, um cardume de tubarões alvejado por tiros, e o uso de dinamite em recifes de corais. Sua sequência, *Le Monde Sans Soleil* (1964), voltou a vencer o Oscar da categoria. Já *Seaspiracy* (2021), de Ali Tabrizi, herdeiro direto da estética artvista de Psihoyos, é o mais completo tratado fílmico contra a pesca predatória e a crise de biodiversidade marinha que é outra das marcas do Antropoceno. O filme é a sequência de *Cowspiracy* (2014), de Kip Andersen, um abrangente painel dos horrores da pecuária industrial.

retrata sem intervir foi sempre uma falácia ¹⁷³. Nesta tese, Psihoyos figura como documentarista digno de consideração por focar no tema das relações inter-espécies e da extinção em massa das formas-de-vida, o que torna seus artefatos audiovisuais artvistas integrantes de uma tendência ao retrato indignado daqueles que, na denominação proposta por Juliana Fausto, são os “desaparecidos do Antropoceno”.¹⁷⁴

A noção de uma “cosmopolítica dos animais” como antídoto à distopia do desaparecimento em vasta escala da biodiversidade ¹⁷⁵ está entre os mais relevantes desenvolvimentos intelectuais das ciências humanas na atualidade: “O mundo *empobrece* a cada extinção”, escreve Fausto ao comentar o romance *Sans L’Orang-outan* de Chevillard, “no qual é descrita a morte do último dos orangotangos” e em que este autor lamenta: “O mundo de repente encolheu (...), é todo um aspecto da realidade que colapsou, uma concepção completa e articulada dos fenômenos que fará a falta doravante a nossa filosofia”:

É curioso que Chevillard mencione a filosofia, que, em parte de sua história, pelo menos a majoritária, se esforçou para retirar dos animais qualquer ponto de vista, culminando na famosa teoria acerca de sua pobreza de mundo. Seguindo Chevillard, é possível perguntar se o mundo dos animais é pobre nele mesmo ou se é o mundo configurado pelo *anthropos* que é cada vez mais pobre; esse homem que fala e forma mundos empresta seu nome a uma época cujo próprio é a pobreza ontológica. heidegger escreveu que ‘o salto do animal vivente ao homem falante é tão grande, ou até maior que o da pedra sem vida ao ser vivo’. No Antropoceno, essa afirmação Pede seu caráter supostamente descritivo e aparece como uma tarefa que o configurador de mundos tomou para si: aproximar cada vez mais os animais das Pedras, transformando-os em fósseis. A clareira do ser, isto é, o deserto. (FAUSTO: 2020, op cit., pg. 284)

Iremos, a partir do próximo capítulo, começar uma jornada através de filmes de ficção distópicos (“seja bem-vindo ao deserto do real”) - como *Blade Runner*, *Matrix*, *Elysium*, obras *sci-fi* que também lidam com a *desaparição da biodiversidade* em uma realidade vastamente artificializada pelos humanos, em que o *anthropos* aparece como artífice de máquinas, computadores, andróides - e também de holocaustos animais e desmatamentos colossais.

173 Cf. FLORES, L. "Examining the Foundations of Documentary Film Through *The Cove*". In: *Inquiries Journal: Social Sciences, Arts and Humanities*. Vol. 4, Number 5, 2012. URL: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/638/examining-the-foundations-of-documentary-film-through-the-cove>

174 “Photo Ark uses the power of photography to inspire people to help protect species at risk before it’s too late. Founder and photographer Joel Sartore has taken portraits of 13,000 species — and counting — in his quest to document our world’s astonishing diversity!” <https://www.nationalgeographic.org/projects/photo-ark/>

175 Aos que desejam mais informações empíricas detalhadas sobre a Sexta Extinção, além da obra de KOLBERT trabalhada no primeiro capítulo, recomendamos: MARQUES, Luiz. *Capitalismo e Colapso Ambiental*. Ed. Unicamp, 2018. TAIBO, Carlos. *Colapso*. Ed UFPR, 2019.

CAPÍTULO 3: UTOPIAS E DISTOPIAS NA FICÇÃO FÍLMICA

ANTROPOCÊNICA

3.1: AMEAÇAS E PROMESSAS: O SCI-FI E A PREFIGURAÇÃO DO PORVIR

Vivemos um *boom* de artefatos sobre a antiquíssima ideia do *fim-do-mundo* no campo cultural contemporâneo: de *blockbusters* a filmes *cult*, de docuficções televisivas a videogames, de álbuns musicais a *podcasts*, este fenômeno proliferante foi alvo de análises de Viveiros de Castro e Danowski (2017), que mobilizaram a distinção conceitual entre *mundo-sem-nós* e *nós-sem-mundo*. Trata-se de um imaginário distópico e/ou apocalíptico que não está confinado ao âmbito da ficção, mas que marca também a filosofia e as *humanities* ¹⁷⁶, intensificando-se conforme “se forma um consenso científico a respeito das transformações em curso do regime termodinâmico do planeta”, sendo que “os materiais e análises sobre as causas (antrópicas) e as consequências (catastróficas) da ‘crise’ planetária vêm se acumulando com extrema rapidez, mobilizando tanto a percepção popular, devidamente mediada pela mídia, quanto a reflexão acadêmica”:

Toda essa floração disfórica se dispõe na contracorrente do otimismo ‘humanista’ predominante nos 3 ou 4 últimos séculos da história do Ocidente. Ela prenuncia, se é que já não reflete, algo que parecia estar excluído do horizonte da história enquanto epopéia do Espírito: a ruína de nossa civilização global em virtude mesmo de sua hegemonia incontestada, uma queda que poderá arrastar consigo parcelas consideráveis da população humana (...), para não falarmos nos muitos milhares de outras linhagens de viventes que se acham sob ameaça de extinção, ou que já desapareceram da face da terra devido às modificações ambientais causadas pelas atividades ‘humanas’. Tal desastre civilizacional e demográfico é às vezes imaginado como (...) baixa populacional radical ou mesmo extinção súbita da espécie humana, senão de toda vida terrestre, desencadeada por um ‘ato de Deus’ – supervírus letal, explosão vulcânica gigantesca, choque de um corpo celeste, megatempestade solar –, seja pelo efeito de intervenções antrópicas sobre o planeta, como no filme *The Day After Tomorrow* (2004) de Emmerich, seja, enfim, por uma boa guerra nuclear no velho estilo... Stengers chamou isto de ‘a barbárie por vir’ e que será, ao que tudo indica, tanto mais bárbara quanto o sistema tecno-econômico dominante (o capitalismo mundial integrado) continuar sua *fuite en avant*. (Viveiros, Danowski: 2014, p. 16-17)

Neste capítulo da tese, abordaremos o campo da ficção especulativa audiovisual, sobretudo no campo do *sci-fi*, sondando se o Antropoceno já está em cena em vários filmes significativos como *Blade Runner*, *Matrix*, *Elysium*. A produção artística de ficção científica vem realizando especulações sobre o futuro desde o século 19 e podemos afirmar que a maré de produções *sci-fi*

176 O *mundo-sem-nós*, ou seja, a possibilidade de uma Terra após a extinção dos seres humanos, é algo tematizado nos livros: WEISMAN. *O Mundo Sem Nós*. Planeta: 2017. BRASSIER, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*. Palgrave Macmillan: 2010. MEILLASSOUX, Q. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Le Seuil: 2016. Já o *nós-sem-mundo*, ou seja, a continuidade da vida humana após o colapso do mundo como o conhecemos, marca presença em filmes e livros como: MCCARTHY, Cormac. *A Estrada*. Alfaguara: 2025. Filmado por John Hillcoat.

dignas de atenção não dá sinais de enfraquecimento no século 21 – de maneira que a “vitalidade desse gênero ‘menor’ que é a ficção científica” conduz o filósofo-da-arte a uma consideração renovada por um “nicho” que vem intensificando suas interlocuções com o campo filosófico, inclusive no âmbito da metafísica:

a conhecida tirada de Borges, que classificava a metafísica como um ramo da literatura fantástica, não só exigiria sua recíproca – a literatura fantástica e a ficção científica são as metafísicas pop, as ‘mitofísicas’ de nossa época -, como antecipava a interdigitação que se vai testemunhando entre certos experimentos da vertente mais criativa da filosofia contemporânea e autores como Lovecraft, K. Dick, Le Guin, Gibson, Brin ou Miéville. (Viveiros, Danowski, op cit, p. 22)

Desde seus primórdios, na obra fundadora de gênero *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, de Mary Shelley (1818), as maiores obras sci-fi problematizam as ações humanas sobre o planeta e além, alertando para possíveis efeitos indesejados – ou mesmo catastróficos – de experimentos técnico-científicos, tais como aquele realizado pelo Dr. Viktor Frankenstein ao infundir vida a uma criatura costurada a partir de pedaços de cadáveres e animada a partir do galvanismo (enredo vivíssimo e que suscitou adaptações cinematográficas numerosas de Del Toro [2025], Rose [2015], Branagh [1994], Brooks [1934], Whale [1931]).

Desde então, muitas outras reflexões de relevância foram realizadas nas obras de autores como H.G. Wells, Arthur C. Clarke, Stanislaw Lem, Isaac Asimov, Octavia Butler, Kurt Vonnegut, Ray Bradbury, Margaret Atwood, Robert Heinlein, B. Aldiss, dentre outros. Robustos estudos também nos fornecem uma análise panorâmica da história da produção *sci-fi*, seus grandes temas e obras primas, a exemplo de Van Herp (1996) e Roberts (2018).¹⁷⁷

A produção audiovisual do sci-fi contemporâneo, muitas vezes adaptando obras literárias, mas às vezes realizando-se a partir de roteiros originais, vem marcando época ao expressar nosso *zeitgeist* em obras de notável relevância estética, ética e política como *Melancolia*, *Snowpiercer*, *O Hospedeiro*, *The Road*, *Children of Men*, *The Congress*, *Her*, *Empathy Inc.*, *Elysium*, *Aniara*, *Ad Astra*, *Distrito 9*, *Black Mirror*, *O Conto da Aia*, *Ex-Machina*, *Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças*, *Wall-E* etc. Proliferam também obras sobre o ecotrauma, conceito que serve de fio condutor para uma coletânea de estudos publicada pela Routledge que revela o quanto sci-fi fílmico vem realizando pertinentes e impressionantes retratos e especulações acerca das catástrofes sócio-ambientais.¹⁷⁸

177 VAN HERP, Jacques. *Panorama de la Science-Fiction*. Bruxelas: Ed. Claude Lefrancq, 1996. ROBERTS, ADAM. *A Verdadeira História da Ficção Científica – Do Preconceito à Conquista das Massas*. Seoman: 2018.

178 NARINE, A (org.). *Eco-Trauma Cinema*. Routledge Advances in Film Studies, 2014.

Nesta tese, argumentamos que utopias e distopias, nas condições do Antropoceno, entremesclam-se ao invés de manifestarem-se de maneira segregada; não existem na heterogeneidade similar à do óleo e da água, mas tampouco se amalgamam a ponto de tornarem-se algo homogêneo. Misturam-se, conservando suas diferenças, ao invés de apartarem-se em enclaves estanques, gerando desta forma obras híbridas ¹⁷⁹. Proporemos aqui, para uma decifração crítica fecunda dos filmes em foco, uma abordagem dialética destas obras que as considera como sínteses entre utopia e distopia, onde os elementos característicos de cada uma dessas polaridades não estão igualmente balanceados, podendo haver preponderância de um dos pólos sobre o outro, o que resultará numa *síntese singular* que cada obra opera entre os pólos antagônicos. A preponderância do pólo distópico parece ser um sinal dos tempos que nos esforçaremos em decifrar.

Utilizaremos os conceitos de ameaças e promessas (*threats and promises*) esteticamente veiculadas, conforme proposto por Roelofs (2014), no intento de compreender de que maneira elementos utópicos e distópicos convivem de maneira tensa em várias das obras sob nosso escrutínio, o que está em sintonia com uma “conceitualização alternativa do estético”, que destoa do cânone ao propor noções de promessa, relacionalidade e endereçamento como um terreno frutífero para nossa compreensão das obras:

Promises and threats (...) emerge in the context of structures of address and relationship in which they also intervene. We organize our aesthetic relationships, in part, around promises and threats that we discern and lend multisensory, intercorporeal forms of articulation. Many are the ways in which we endeavor to put into effect and fulfill such pledges and menaces, or, as the case may be, try to undermine, abandon, and alter them. Undertaking aesthetic activities and projects — as we do in virtually all realms of life — we juggle tensions between promises and threats. Both states may subtract from one another. Threats and promises often render one another less convincing or credible. They can announce a need for supplementary threats or promises. They are able to hedge or qualify one another. They regularly point up gaps of believability and feasibility as well as ethical deficiencies and political shortcomings. All the same, they do not necessarily disband one another. This is not to say that individual aesthetic promises and threats remain fixed and stable. To the contrary, they are in ongoing motion. Promises and threats fizzle out, undergo revision, and vanish. New promises and threats come into existence as we embark on alternative forms of relationality and address. The orbit of promises and threats constitutes a turbulent domain of sensibility and affect. (ROELOFS: 2014, pg. 25)¹⁸⁰

Nas obras cinematográficas que aqui abordaremos há este entrelaçamento tenso entre promessas e ameaças relativas à situação contemporânea que se nomeia a partir do conceito Antropoceno. São filmes onde se expressam *tendências* rumo à utopia - aqui considerada, grosso modo, como representação ou prefiguração de uma sociedade melhor do que a vigente, localizada

179 Neste sentido, pode-se considerar que participam do complexo das “culturas híbridas” analisado pelo cientista social argentino Canclini. *Culturas Híbridas: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade*. SP: EdUSP, 2013.

180 ROELOFS, Monique. *The Cultural Promise of the Aesthetic*. Bloomsbury Academic, 2014. Tradução em português por Carla Milani Damião, Ed. Relicário, 2023.

seja em outro local ou *topos* (o que é propriamente uma utopia), seja em outro tempo (o que, ao pé da letra, representaria uma *ucronia* ou *heterocronia*) - em contraste com ímpetos ou *tropos* na direção da distopia, considerada aqui, também grosso modo, como representação de uma sociedade degradada, arruinada, envolta em catástrofes e colapsos.

Para exemplificar a ideia que acabamos de expor, imaginemos uma hipotética enquete com leitores de uma obra-prima do século 20 como *Brave New World*, de Aldous Huxley. Nesta pesquisa, os entrevistados responderiam se consideram a sociedade descrita no romance de 1932 como *utópica* ou *distópica*. Embora perfeitamente respondível, e com resultados passíveis de divulgação estatística, uma boa resposta dada a esta questão, ao invés da adesão a uma das alternativas, poderia ser uma crítica da própria pergunta, sobretudo de sua formulação com a partícula *ou*. Esta obra de Huxley, como tantas outras que marcaram a ficção especulativa dos últimos séculos, não poderia ser descrita como utópica *e* distópica numa complexa mistura?

Quando se coloca a alternativa *ou/ou*, as hipóteses são excludentes: estamos operando numa lógica que Braidotti chama de *either/or*, quando seria mais produtivo pensar as conectividades e interrelações que se expressam quando operamos com o conectivo “e” no lugar do excludente “ou”. As obras cinematográficas sobre nosso escrutínio são, como argumentaremos, manifestação de um hibridismo utópico-distópico, o que não nos impede de avaliar qual dos dois pólos *prepondera*, e porquê, e que tipo de síntese a obra opera entre estes campos ou tendências. Esta noção também poderia ser formulada com uma terminologia extraída de Paulo Freire: em sua elucidação dos “inéditos viáveis”, o criador da *Pedagogia do Oprimido* trabalha com a oposição dialética e a síntese dinâmica entre o *anúncio* (utópico) e a *denúncia* (de uma realidade distópica)¹⁸¹. Em suma, adentraremos o vasto domínio da ficção fílmica que especula sobre os temas relativos ao Antropoceno perguntando-nos: que promessas e anúncios se encontram em antagonismo com quais ameaças e denúncias no interior de determinada obra, e como esta os sintetiza?

Braidotti, pensadora que propõe um materialismo monista de vertente spinozista, convidando-nos a sondar o pensamento pós-humanista, em proliferação no campo das humanidades na esteira de Deleuze/Guattari, propõe que neste momento histórico há uma convergência entre as promessas da 4ª Revolução Industrial e as ameaças e horrores 6ª Extinção em Massa da biodiversidade. Não se trata, diante de fenômenos tão complexos, de pensar uma oposição dialética entre opostos numa lógica excludente do “ou isso, ou aquilo”, mas sim de pensar a *convergência* de

¹⁸¹ Remeto aqui a meu artigo on-line: *A utopia como síntese entre denúncia e anúncio no pensamento de Paulo Freire*. Leia em <https://acasadevidro.com/ineditos-viaveis/>

fenômenos díspares que tendem a tornam o humanismo, tal como nos foi legado pela Europa renascentista ou pelo iluminismo, algo que tende à obsolescência, sobretudo com a emergência de novos sujeitos coletivos *cosmopolíticos* (e não apenas *cosmopolitas*) e com a urgência de praticarmos uma ética inter-espécies, de maneira que a filosofia possa assumir a tarefa de pensar que “estamos nisso juntos apesar de não sermos o mesmo”:

Post-human thought is not about dialectical oppositions, ‘either/or’ but rather about immanent relations of, “and/and.” By extension, this means that there is no justification for panic-stricken reinventions of a wounded humanity. What we rather need to stress is the urgency to provide adequate and differential accounts (cartographies) of multiple subject-positions that are in process at the same time, but not in the same manner or direction. Thus I come to my first concluding proposition: the proper subject of posthuman enquiry is not Man, but a new collective subject, a “we-are-in-this-together” kind of subject.¹⁸²

Assim como Freire falou na utopia como síntese de anúncio e denúncia (a *anunciação* de outro porvir possível, melhor que o presente dado, ímpeto que participa dos movimentos sociais baseados na chamada política *prefigurativa*, em contraste com a *denunciação* das opressões e dominações que maculam a terra e as relações humanas), propomos falar de filmes que contêm elementos “positivos”, anunciando dias melhores (tecnologias aprimoradas, vidas mais longevas e saudáveis, aprimoramento de nossos corpos e poderes somático-cognitivos por engenharia genética etc.), ao mesmo tempo que contêm denúncias de uma distopia que se instala ameaçadoramente no próprio seio das melhores intenções utópicas (autoritarismo político, desertificação, apartheid, inúmeras variações sobre o tema da *terra devastada*).

3.2: O CATASTROFISMO ESCLARECIDO E A HEURÍSTICA DO MEDO: O PESSIMISMO COMO IMPERATIVO

Se nos distinguimos dos apocalípticos judaico-cristãos clássicos, não é apenas por temermos o fim (que eles, de sua parte, esperavam), mas sobretudo porque nossa paixão apocalíptica não tem outro objetivo senão o de impedir o apocalipse. Só somos apocalípticos para podermos estar errados. (Anders: 2007)¹⁸³

A compreensão sintética da doutrina filosófica do *catastrofismo esclarecido*, elaborada por Jean-Pierre Dupuy, e do “apocaliptismo prolifático”, proposta por Gunther Anders, parece-nos da maior relevância como antesala para uma consideração mais pormenorizada de algumas obras de

182 BRAIDOTTI. *Posthuman, All Too Human: The Memoirs and Aspirations of a Posthumanist*. Tanner Lectures, Yale, 2017. Cf. <https://tannerlectures.utah.edu/resources/documents/a-to-z/b/Braidotti%20Lecture.pdf>

183 ANDERS, G. *Le Temps de La Fin*. Paris: L’Herne, 2007.

arte preponderantemente distópicas, para que possamos sondar as funções que elas podem desempenhar em nossas sociedades nas condições do Antropoceno.

Filósofo e engenheiro, muito influenciado por Girard, Illitch e Bergson, Dupuy nasceu na França em 1941 e atuou como professor da Escola Politécnica de Paris e da Universidade de Stanford. Em *O Tempo das Catástrofes*, subtítulo *Quando o Impossível É Uma Certeza*, o autor afirma: “se é necessário *prevenir* a catástrofe, é preciso crer em sua possibilidade *antes* que ela ocorra” (p. 22). Assim, guia o leitor pelos meandros do Catastrofismo Esclarecido munido da “convicção de que daqui para a frente deveríamos pensar à sombra da catástrofe futura” (p. 24), uma concepção que deve muito ao fato histórico de que, nascido durante a 2ª Guerra Mundial, o autor não pôde evitar que seu pensamento fosse impactado pela intrusão das bombas atômicas e da doutrina M.A.D. (Mutual Assured Destruction - Destruição Mútua Assegurada). A possibilidade concreta da aniquilação em massa da vida sobre o planeta nos conduz a pensar a mega-catástrofe possível como fonte de nossa ação presente para evitá-la:

Não seria admissível que, por quererem dominar a natureza e a história com suas ferramentas, os homens não conseguissem senão se transformar em escravos de suas ferramentas. (...) Durante a Guerra Fria, a dissuasão empunhava a ameaça do apocalipse nuclear para evitar que ela fosse posta em execução. A paz nuclear, essa ave frágil, se encolhia nesse ninho paradoxal. (DUPUY: pg. 39 e 63) ¹⁸⁴

O provocativo termo *Catastrofismo Esclarecido*, que o autor forja em polêmica com os propositores do “Princípio de Precaução”, tenta produzir um torção de sentido naquilo que é usualmente entendido de modo pejorativo: *catastrofismo* tende a ser uma acusação ou denúncia destinada a denegrir seu alvo como um delirante profeta do apocalipse, menoscabá-lo como um pessimista patológico que quer infectar seus arredores com suas obsessões com o mau porvir (um dos melhores exemplos desta atitude que condena e despreza o catastrofismo está em Bruckner: 2013 ¹⁸⁵). Já Dupuy defende que se trata de “uma atitude filosófica, uma inversão-de-ordem metafísica em nossas formas de pensar o mundo e o tempo que se baseia na temporalidade das catástrofes” (op cit, pg. 100), propondo que os termos de carga negativa *catastrofismo* e a M.A.D. (a doutrina da “destruição mútua assegurada”, cuja sigla é homófona da palavra em inglês para *louco*) merecem readquirir respeitabilidade em nossa era de G.M.O.s, IAs e bombas nucleares.

O catastrofismo, na história das ciências, está muito conectado ao naturalista francês Georges Cuvier (1769-1832), responsável por uma reviravolta na compreensão humana do passado geológico: estudioso de fósseis, propôs que imensas catástrofes pretéritas, como inundações,

¹⁸⁴ DUPUY, J. P. *O Tempo das Catástrofes*. É Realizações, 2011.

¹⁸⁵ BRUCKNER, Pascal. *The Fanaticism of the Apocalypse: Save the Earth, Punish Human Beings*. Polity, 2011.

erupções vulcânicas, colisão de meteoros e terremotos, foram causas concretas de extinções em massa de seres vivos cujos restos mortais fossilizados aprendemos a datar. Estes eventos excepcionais, disruptivos, acarretadores de mega-destruições, teriam causado 5 grandes extinções durante os 4,5 bilhões de anos que estima-se para a Terra ¹⁸⁶.

Se as mega-catástrofes fazem parte de nosso passado planetário, seria crível que nosso porvir estivesse completamente imune a elas? Não seria a crença otimista de que nenhuma catástrofe está a caminho, e que estamos plenamente seguros e protegidos, nada além de uma forma de autocegueira e autoengano, que nos impede de aprender os ensinamentos do pretérito para melhor nos prepararmos para os dilemas e desafios que estão por vir? “A catástrofe constitui um destino detestável do qual temos de dizer que não queremos, e devemos manter os olhos fitos nela, sem jamais perdê-la de vista”, escreve Dupuy (p. 104), numa frase que nos instiga a pensar no cinema distópico, aquele que nos coloca diante dos olhos inúmeras figurações do *mau lugar* e da *catástrofe realizada*, muitas vezes nos causando afetos incômodos mas talvez salutares: ao assistir *Snowpiercer* – *Expresso do Amanhã*, de Joon-Ho, *Melancolia* de Von Trier, ou *The Road*, de Hillcoat, podemos de fato concluir que se trata da pré-figuração de um destino detestável, de uma “Apocalipse Sem Reino” (Anders), que devemos nos mobilizar para evitar que advenha.

As disfunções da sociedade industrial, que a arte distópica costuma retratar através de suas extrapolações e hipérboles, são denunciadas por Dupuy com auxílio de Illich e recurso aos conceitos gregos de *húbris* (desmesura, deslimite, desrespeito pelos valores éticos da moderação ou da temperança) e de *nêmesis* (vingança ou revanche que se segue à *húbris*). Sua obra se insere numa tradição de crítica da tecnocracia e da “contraprodutividade” que marcam o modo de produção em que a técnica, longe de nos servir, acaba produzindo nossa servidão: nossas ferramentas se voltam contra nós e os carros feitos para a locomoção estão frequentemente “engarrafados” no trânsito; os remédios que deveriam nos curar produzem efeitos colaterais ou adições; as escolas deformam, disciplinam e conformam ao invés de formar cidadãos autônomos e críticos; os meios de comunicação desinformam e alienam etc.

Trata-se, para Dupuy, em interlocução com H. Jonas e G. Anders, de pensar a “heurística do medo” (*Heuristik der Furcht*), um método proposto por *O Princípio Responsabilidade* (1979)¹⁸⁷

186 Uma boa síntese acerca das 5 extinções passadas e da extinção em curso encontra-se nesta reportagem da BBC (2022): *As 6 grandes extinções em massa do planeta — e por que estamos passando por uma delas agora*. URL: <https://www.bbc.com/portuguese/curiosidades-63901851>.

187 JONAS, H. *Princípio Responsabilidade – Ensaio de uma Ética para a Civilização Tecnológica* (Das Prinzip Verantwortung – Versuch einer Ethik für die Technologische Zivilisation). Publicado em alemão em 1979 e em inglês em 1984. Prefácio. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006. p. 21.

que propõe “dar um peso maior, nos assuntos referentes a essas eventualidades capitais, à ameaça preferencialmente à promessa”, ou seja, “é necessário dar ouvidos à profecia do desastre mais do que à profecia da felicidade”, postura de Jonas que implica numa espécie de *inversão da aposta de Pascal* e da qual se poderia extrair uma excelente justificativa para a existência do *sci-fi distópico*, este que atribuiu mais peso ao “prognóstico do desastre do que ao prognóstico da salvação” (cf Dupuy, op cit, p. 114)¹⁸⁸.

Tal argumentação pode soar estranha a todos aqueles que aprenderam, inclusive na escola da ética de Spinoza, a avaliar o medo como afeto triste, que diminui nossa potência de existir. De fato, encontramos nestes autores (Dupuy, Jonas, Anders) uma *valorização* do medo enquanto uma bússola que nos ajuda a navegar nos mares de tormenta em que há altas probabilidades de que nosso barco civilizacional naufrague, seja chocando-se com o topo de um *iceberg*, seja destruído por um evento climático extremo.

A heurística – palavra que deriva do grego *heuriskein* (εὕρισκω), traduzível como encontrar, descobrir, inventar (“*heureka!*”, célebre expressão de Arquimedes quando tem seu *insight* na banheira, provém daí) – passa a abraçar o medo como afeto salutar e que constitui-se como ferramenta ética-política inovadora. Ao invés de se deixar cegar pelo brilho da utopia que virá e dos amanhãs cantantes que certamente (ou assim crêem os crédulos) estão garantidos pelo mito do progresso, ao invés de acreditar em um *happy end* garantido pelas autoridades do cosmos, trata-se de levar a sério a catástrofe por vir e agir com base neste medo esclarecido, neste temor bem-fundamentado. Segundo Viveiros de Castro e Danowski (2017),

em sua reflexão sobre a mutação sofrida pela humanidade com o advento da era nuclear – passamos da condição de um ‘gênero de mortais’ para a de um ‘gênero mortal’, uma espécie cujo fim tornou-se metafisicamente iminente, (...) Anders defende o ‘apocalitismo profilático’ – isto é, a profecia do ‘fim do mundo’ deve ser performativamente anunciada para que *não* se torne realidade.

Trata-se, portanto, de utilizarmos a angustiante antecipação das catástrofes possíveis como um afeto-guia que nos leve, diante do precipício que se abre diante de nós, a dar o salutar passo atrás. Em termos Benjaminianos, se de fato modificamos a nossa concepção de revolução como “locomotiva da história”, como propunha Marx, em prol da concepção de “freio de emergência”, é de se perguntar se aquela parcela da humanidade que serve como vanguarda revolucionária não necessita, para ter a coragem desta frenagem, de ser impulsionada pelo medo do desastre?

188 Para aprofundamento na obra de Jonas, sugiro a leitura de meu artigo *Prometeu Desacorrentado - A responsabilidade pelos vivos vindouros na filosofia de Hans Jonas*: <https://acasadevidro.com/prometeu-desacorrentado/> ou <https://eduardocarlidemoraes.substack.com/p/prometeu-desacorrentado>.

Dupuy parece defender a tese (decerto bastante discutível) de que “a ação política deve atualmente pensar menos na perspectiva da revolução a conseguir e mais na catástrofe que é preciso barrar se ainda houver tempo.”¹⁸⁹ Segundo os catastrofistas esclarecidos – que estão no pólo oposto dos “negacionistas”, estes otimistas muito bem-pagos que recusam-se a admitir que temos um problema e são especialistas em cegueira no que diz respeito aos hiperobjetos¹⁹⁰ – a ação política hoje deve estar focada numa ação de *frenagem* (que pode, é claro, incluir vastas ações de *sabotagem* do atual sistema). Devemos nos mobilizar para *frear* a loucura suicida do atual sistema de produção e consumo, caso contrário a biosfera sofrerá um colapso ainda mais grave do que este que já está em curso e que já vem gerando imensa devastação socioambiental, extinção de inúmeras espécies, com prognósticos de aquecimento global galopante e crise de refugiados de proporções épicas.

Dupuy também realiza algumas interessantes reflexões sobre dois “profetas da desgraça”, o Jonas bíblico e o filósofo Hans Jonas: “os teóricos da precaução bem que gostariam de lançar ao mar o Jonas que os atrapalha, como os marinheiros estrangeiros decidiram fazer no caso de seu longínquo ancestral. Mostrarei que as desventuras daquele primeiro Jonas, o modelos de todos os bodes expiatórios, tocam o âmago da reviravolta metafísica que proponho” (p. 121). Trata-se de prever o porvir para poder mudá-lo, e isto nada tem de antitético em relação às práticas científicas:

a ciência prediz, é uma das suas funções essenciais. Os astrônomos preveem o próximo eclipse da Lua, os meteorologistas, o tempo que fará amanhã, os economistas, as evoluções dos índices da Bolsa, e os geólogos, os próximos terremotos... No entanto, os homens não predizem só para conhecer o futuro, mas também para agir sobre o mundo. (...) Existe a *previsão feita para que ela não se realize* (...) e Hans Jonas profetiza o porvir expressamente a fim de que ele não ocorra. (DUPUY, op cit, pg. 200-207)

Na sequência desta tese, abordaremos em minúcias alguns filmes que são como *profetas da catástrofe vindoura*, e que não devem ser desprezados caso seus prognósticos sombrios não venham a se cumprir em nosso porvir: se as cenas acabrunhantes que vemos em *Snowpiercer*, *Children of Men*, *Melancholia*, *Matrix*, *Blade Runner* etc. nunca se cumprirem, isto não significa que estes filmes devam ser desdenhados como meros frutos de uma mentalidade paranóide plasmada em película. Pois talvez a arte pré-figurativa distópica, a ficção especulativa dos *worst case scenarios*, possa ser vista pelo mesmo prisma que Hans Jonas atribuiu à “profecia do desastre”, que

189 DUPUY, Jean-Pierre. *Le Débat*, 2010, p. 228.

190 Cf. DANOWSKI, D. *O hiperrealismo das mudanças climáticas e as várias faces do negacionismo*. Ed. Cultura e Barbárie, Sopro #70, 2012. Texto adaptado de palestra proferida em agosto de 2010 no II Encontro de Estudantes de Filosofia da Cidade de Goiás (UFG – Universidade Federal de Goiás). URL: <https://culturaebarbarie.org/sopro/outros/hiperrealismo.html#.VgMsRN9VhBc>.

“existe para evitar que ele aconteça”; “zombar depois dos que eventualmente dispararam o alarme, lembrando-lhes que o pior não aconteceu, seria o cúmulo da injustiça: é bem possível que a gafe cometida seja o seu maior mérito” (apud Dupuy, op cit, p. 181).

Veremos de que maneira a arte filmica distópica pode servir como um laboratório fictício para os métodos do catastrofismo esclarecido e da heurística do medo. São obras que muitas vezes se esforçam por revelar o lado obscuro da tentativa de instalação de utopias e nos causam um medo salutar a respeito de tendências humanas que expressam a *húbris prometéica*. Esta tese carregará, nos seus próximos capítulos, uma análise crítica de algumas obras filmicas que julgamos relevantes no âmbito do *scifi distópico contemporâneo*; o autor enfatiza que o privilégio concedido à sétima arte não implica nenhuma desqualificação das obras literárias, muito pelo contrário: os pilares deste gênero de expressão artística – antecipatória, pré-figurativa, corrosiva das ingenuidades utopistas – estão nas obras literárias de Aldous Huxley, Zamiátin e George Orwell, e mais contemporaneamente são exercidas com primor nos escritos de Margaret Atwood ou Ian McEwan, para citar apenas alguns dos principais artefatos que, nos últimos anos, estivemos concentrados em analisar através de estudos culturais publicados na *world wide web* ¹⁹¹.

3.3: DO SCI-FI AO SCI-FATO (E VICE-VERSA): Sobre os poderes de prefiguração da ficção científica

“Science fiction is nothing but reality ahead of schedule.” – Syd Mead

A ficção científica relaciona-se com a ciência factual de maneira complexa e multifacetada: seria reducionista afirmar que o sci-fi está baseado, ou tem seu chão (como se diz em inglês: *it's grounded*), no que a ciência de sua época já realizou, e que a partir desta base sólida alça vôos com o imaginário e realiza seus empreendimentos criativos. Esta seria uma visão parcial e limitante, como se os artistas da ficção científica sempre estivessem com os pés firmemente plantados num conjunto bem estabelecido de verdades científicas reconhecidas consensualmente pela comunidade de cientistas, e só então se engajassem em especulações.

O que ocorre, e com grande frequência, é que o *sci-fi* lança-se a especulações que desgrudam do solo firme do que é já reconhecido como fato pelos cientistas; os artistas do sci-fi

191 O autor convida à leitura de seus artigos sobre *1984*, de Orwell; *Admirável Mundo Novo*, de Huxley; *Nós*, de Zamiátin; *Handmaid's Tale* de Atwood; *Máquinas como Eu* de McEwan: <https://acasadevidro.com/1984-orwell/>, <https://acasadevidro.com/huxley/>, <https://acasadevidro.com/nos-zamiatin>, <https://acasadevidro.com/atwood-conto-da-aia/>, <https://eduardocarlidemoraes.substack.com/p/maquinas-como-eu>

servem como forças visionárias, antecipatórias, prefigurativas, agindo como profetas seculares. Asimov apontou para isto quando disse: “today’s science fiction is tomorrow’s science fact”, e o escritor J. G. Ballard, autor de *The Drowned World* e *The Wind From Nowhere*, destacou que o *sci-fi* não apenas imaginou o futuro, mas ajudou a criá-lo: “what the writers of modern science fiction invent today, you and I will do tomorrow.” (apud Lévy, 2019, p. 6)

A célebre representação do empreendimento científico como algo que atravessa as gerações, com cientistas que sobem nos ombros dos gigantes, pode ser expandida: muitas vezes os gigantes sobre os ombros dos quais os cientistas sobem são os artistas, os autores de ficção. Muitas vezes os artistas é que estão “à frente” dos cientistas (não à toa são com frequência descritos como *vanguarda*) e imaginam primeiro, concretizando em suas obras uma visão do porvir, que apenas depois-da-arte será pesquisado e desenvolvido no domínio técnico-científico. A arte pode ser *presciente* – eis aí, aliás, uma palavra interessante: *presciência* contém a ciência em seu cerne, com o prefixo que indica prefiguração. A dinâmica também funciona por retro-alimentação ou na base do vice-versa: o *sci-fi* transforma-se em *sci-fato*, e o *sci-fato* informa e inspira novos frutos de *sci-fi*, numa kinesis arte-ciência. Os que ainda insistem em uma cisma que separe arte e ciência como dois domínios estanques e não-comunicantes fariam bem em aprender com iniciativas como a obra de Gould e Purcell (2000)¹⁹².

É neste sentido que poderíamos nos aventurar a sugerir que Júlio Verne teve a *presciência* do submarino em *20.000 Léguas Submarinas*, que George Orwell teve a *presciência* da sociedade de vigilância em massa através de câmeras e do Big Brother em *1984*, ou que Aldous Huxley teve a *presciência* da engenharia genética e dos bebês de proveta em *Admirável Mundo Novo*. Obviamente, Verne, Orwell e Huxley não são as causas únicas ou os inventores do submarino, da *mass surveillance* ou da bioengenharia, mas suas obras de ficção impactaram cientistas e inventores que depois encontrariam técnicas e meios para sua efetiva concretização.

Duas obras aqui me parecem cruciais para este debate: a série documental produzida por Ridley Scott *Prophets of Science Fiction* e o livro ilustrado de Joel Levy *From Science Fiction to Science Fact*. As “visões” de autores como Wells, Verne, Huxley e Asimov, argumenta Levy, puderam inspirar pioneiros do empreendimento tecno-científico como Tesla, Von Braun, Steve Jobs ou Elon Musk. Neste contexto, parece-me muito significativo que a palavra *prescience* contenha dentro de si *science*, e que com frequência os autores de *sci-fi* sejam adjetivados como *prescient*: no livro de Levy, “the history and development of each technology is detailed and

192 GOULD, Stephen Jay; PURCELL, Elizabeth. *Crossing Over – When Art and Science Meet*. Three Rivers Press: 2000.

related in context, exploring *the road from prescient fictional representation to real-life technology*” (pg. 6).

Um exemplo é a bomba atômica: apesar de ter explodido pela primeira vez em Los Alamos, no Novo México/EUA, em 16 de Julho de 1945, após um processo que o filme *Oppenheimer* de Christopher Nolan relatou em minúcias, ela foi prevista por H.G. Wells 32 anos antes, em *The World Set Free*, de 1913. Desde sua invenção e confecção, a bomba nuclear entrou para a condição humana e não cessou de inspirar novas visões distópicas no campo do sci-fi antecipatório, gerando obras sobre conflitos com armas nucleares que, para elencar apenas alguns destaques no campo audiovisual incluem *On The Beach* (1959, Stanley Kramer), *Dr. Strangelove* (1984, Stanley Kubrick), *The War Game* (1966, Peter Watkins), *The Day After* (1983, Nicholas Meyer), *Threads* (1984, Mick Jackson). A guerra nuclear, que ainda não ocorreu de fato (o ataque dos EUA a Hiroshima e Nagasaki, em 1945, foi unilateral: não houve resposta japonesa através de uma vingança com uso de bombas atômicas que deflagrasse a guerra atômica), é algo que o cinema pré-figura, uma situação sobre a qual certos filmes buscam ter presciência. Poderíamos argumentar que tal vertente da produção cultural participa do contexto da Guerra Fria e da ansiedade diante de seu esquentamento, podendo incluir uma tendência de utilizar-se do produto cultural como um modo de falar à humanidade, muitas vezes para assustá-la e fazê-la acordar de um torpor, mudando rumos que podem conduzi-la à extinção. Sobre o tema, P. Conrad destacou a “ministry to mankind” envolvida na produção fílmica *On The Beach* (Kramer, 1959):

Perhaps the furthest reach of this ministry to mankind came at the end of 1959 when Stanley Kramer planned a worldwide premiere for his adaptation of Nevil Shute’s novel *On the Beach*. The book envisions the gradual extermination of the human race after a brief and pointless nuclear war; it is set in Melbourne, where the doomed citizens prepare to die as radioactivity drifts down from the northern hemisphere. Kramer arranged for *On the Beach* to open simultaneously in Europe, the Americas, Asia and Australia, as proof of his ambition ‘to create a film for people in the power of their mass, a film that might make people everywhere feel compassion for themselves’. The mass medium first convened a global community, then confronted it with the spectacle of its own extinction. (CONRAD: 2021, p. 27)

Um dos casos mais interessantes para nossa consideração sobre as relações entre o *sci-fi* e *sci-fato* é a vida e obra de Primo Levi (1919-1987), escritor e químico italiano que costuma ser reconhecido sobretudo por ter sobrevivido ao Holocausto (esteve detido no campo de concentração e extermínio de Auschwitz-Birkenau) e ter escrito obras memorialísticas que estão entre os mais importantes testemunhos sobre a Shoah já escritas. Levi, enquanto autor de ficção científica,

realizou uma série de proezas através dos contos reunidos na obra *O Sexto Dia*¹⁹³, e que uma delas foi ter previsto ou prefigurado o que hoje é conhecido como impressora 3D, artefato técnico profundamente antropocênico:

The 3D printer is a device that lays down some form of plastic (in the sense of malleable) medium in layers to build up a three-dimensional form. Such printers are heralded as the drivers of a second Industrial Revolution, in which manufacturing is distributed and universal, available to all through desktop 3D printing machines. (...) The true conceptual forefather of the 3D printer is a 1964 story by Italian writer Primo Levi, “Order on the Cheap”. A mysterious multinational enterprise of dubious intentions makes available a device called the Mimer-duplicator, which can create exact replicas of anything from money and diamonds to food and humans. It works by extruding ‘extremely thin superimposed layers’ of a multi-element substance named ‘pabulum’. This is a concise and extremely accurate description of how a modern-day 3D printer works. (LEVY, Joel, 2019, p. 97, André Deutsch Editions)

Não somente sobre as impressoras 3D Primo Levi foi surpreendentemente presciente. Em um conto como “Retirement Fund”, ele realizou uma impressionante previsão da imersão em realidades virtuais, descrevendo dispositivos como o capacete de V.R. (*virtual reality helmet*) e a noção de diversas “fitas” (*tapes*) com conteúdos que o sujeito poderia experimentar através desta mediação imersiva. Também realizou experimentos literários fundados na noção de *criogenia*, ou seja, do congelamento de um organismo humano que teria suas funções vitais trazidas a um estado de “hibernação”, aumentando assim a expectativa de “vida” para vários séculos – tema da estória “The Sleeping Beauty In The Fridge – A Winter’s Tale”. No Cambridge Companion, capítulo 7, Charlotte Ross dedicou seus esforços à ficção científica de Primo Levi e sublinhou que muitos de seus escritos nesta área também funcionam como “contos morais” e que há uma “ponte” entre eles e os muito mais célebres escritos do autor sobre os *lager*:

Levi revealed that they were inspired by his perception of a ‘formal defect’ afflicting various aspects of our social life and moral framework – a perception that he believed to be relatively widespread. (...) Levi simultaneously asserts that a definite bridge does exist linking his science-fiction stories to his testimonial works. He names the Holocaust as the largest of the defects of our age – a ‘monster’ that comes into being when reason sleeps. Moreover, he denies that in writing these stories he was in some way betraying his earlier works. In his view, there is a clear resonance between his testimonial and his science-fiction writings. In both we see human existence reduced to slavery, the individual reified, whether through Nazism or through forms of technology. (ROSS, pg. 106)

193 Livro que reúne *Storie Naturali* (de 1966) e *Vizio de Forma* (de 1971); no Brasil, estão reunidos no volume 71 *Contos* publicados pela Cia das Letras.

3.4: AS DÚBIAS MARAVILHAS DO NEO-APARTHEID EM “ELYSIUM”

A dialética utopia-distopia, a amálgama desequilibrada entre ambas (pois o elemento distópico acaba por preponderar), mostra-se de maneira translúcida em *Elysium* (2013), escrito e dirigido pelo cineasta sul-africano Neill Blomkamp (também responsável por *Distrito 9* e *Chappie*), são explicitadas as feições de um *futuro apartheid* que já se manifesta nas tendências do presente. Não é à toa que boa parte da literatura sobre o aquecimento global que se aventura em especulações de futurologia geopolítica mencione o espectro, cada vez mais perto de se concretizar, de um *apartheid climático ou ambiental*.¹⁹⁴ O filme mereceu as atenções de autores como N. Klein e P. Frase como uma elaborada especulação estética acerca de um futuro onde aquilo que a tecnociência produziu de melhor será privilégio da elite econômica. Em seu livro *Quatro Futuros: A Vida Depois do Capitalismo*, o co-fundador da revista Jacobin escreve:

Em uma Terra distópica no ano 2154, uma pequena elite – o 1%, se você preferir – partiu para uma estação espacial e lá desfruta de conforto e lazer em vidas aparentemente eternas, devido ao acesso à milagrosa tecnologia da *Med-Bay*. Enquanto isso, de volta à Terra, o resto da humanidade vive em um planeta superpopuloso e poluído, governado por uma força policial robótica. O enredo está centrado em torno de Max (Matt Damon), um membro da ralé presa à Terra, envenenado por radiação, que tenta penetrar no santuário de *Elysium* e acessar suas maravilhas médicas. (Frase, 2020, p. 135)¹⁹⁵

Na estação espacial Elysium, as elites globais exiladas na estação espacial podem gozar da fina flor da medicina, enquanto na *wasteland* em que a Terra se tornou os humanos seguem morrendo como moscas, trucidando-se uns aos outros com uma profusão de armas-de-fogo, em meio ao distópico caos que os bilionários quiseram deixar pra trás. Apartados das ralés fedorentas, os super-ricos gozam de seus Campos Elíseos: uma área VIP (um tópos exclusivo para pessoas muito importantes, isto é, *very wealthy people*) onde um crânio esmagado pode ser reconstruído com uma impressora 3D, ou um câncer pode ser curado em segundos através de um re-arranjo atômico-celular produzido por mega-máquinas de cura. A própria morte parece ter sido transcendida em Elysium, com uma potencial imortalidade posta à disposição dos ricos na figura de uma tecnologia capaz de consertar sem fim o organismo humano, aumentando indefinidamente sua expectativa de vida.

As promessas relacionadas ao avanço significativo da medicina, incluindo a terapia genética, as impressoras de órgãos, o xenotransplante e o retardamento do envelhecimento celular, poderiam de fato serem lidas como uma utopia realizável e crível. Mas a obra de Blomkamp

194 ANGUS, Ian. *O apartheid ambiental como norma no Antropoceno*. Em: *Outras Palavras*, 2020. <https://outraspalavras.net/outrasmidias/o-apartheid-ambiental-como-norma-no-antropoceno/>

195 FRASE, Peter. *Quatro Futuros: A Vida Após o Capitalismo*. São Paulo: SP, Autonomia Literária e Jacobin, 2020.

descreve tais maravilhas como acessíveis somente para poucos, em uma distopia censitária onde a maior parte dos humanos foi barrada para fora da festa espacial de longevidade, saúde, qualidade de vida etc. Em sua obra *Não Basta Dizer Não*, Naomi Klein inclui um mergulho aprofundado no âmbito da dialética entre utopia e distopia, mostrando-se ciente de que vivemos um autêntico *boom* cultural distópico; este reflete, como um Espelho Sombrio (para evocar *Black Mirror*, uma das principais séries do séc. XXI a explorar este *trope*), tudo que há de sinistro no presente e nas tendências para o futuro próximo que manifestam-se no atual *status quo*:

A cidade murada onde os poucos ricos vivem em relativo luxo enquanto as massas do lado de fora lutam umas contra as outras pela sobrevivência é basicamente o pressuposto fundamental de todo filme de ficção científica distópica produzido hoje em dia, de *Jogos Vorazes*, com a decadente Capital versus as colônias desesperadas, a *Elysium*, com sua estação espacial de elite que mais parece um spa pairando sobre uma favela crescente e letal. (KLEIN: 2017, p. 201) ¹⁹⁶

Filmes semelhantes a *Elysium* vem lidando com a noção de uma *Terra devastada* que contrasta com uma *colonização do espaço de feições utópicas*. São tendências que apontam para distopias que invadem até mesmo um território cultural normalmente dominado pelo entretenimento *kitsch* e pelo *happy end* consolatório, como é o caso das animações de grandes estúdios como Disney e Pixar. O caso *Wall-E* (2008), de Andrew Stanton, explicitou esta tendência: em um planeta reduzido a escombros após uma hecatombe nuclear, um exército de robôs lixeiros tenta limpar o terreno de todos os dejetos e poluições criados pelos humanos, cujos poucos exemplares sobreviventes agora habitam *resorts* em órbita onde chafurdam na *junk food* e na TV estupidificante, sempre viciados em telas brilhantes que lhes alimentam com alienação constante e sempre requentada ¹⁹⁷.

A imaginação distópica parece estar vencendo a imaginação utópica neste período da história onde o *business as usual* parece querer impor-se mesmo diante da iminência da catástrofe climática em curso. A síntese dessa dialética têm, por hora, uma propensão para o lado da distopia - no entanto, Naomi Klein não acha que devemos nos resignar a isso. Também nossa imaginação não pode e não deve ficar refém de um imaginário negativista, que sempre imagina o pior e se entrega ao medo paralisante ou à catatonia niilista. A autora pondera:

Nós imaginamos coletivamente esse fim extremo de vencedores e perdedores para a nossa espécie tantas vezes que uma de nossas tarefas mais prementes é aprender a imaginar outros fins possíveis para a história humana, fins nos quais nos unimos diante das crises em vez de nos dividirmos, acabamos com fronteiras em vez de construirmos mais. Porque sabemos muito bem aonde a estrada na qual estamos vai nos levar. Ela vai nos levar a um

196 KLEIN, Naomi. *Não Basta Dizer Não*. Bertrand Brasil, 2017.

197 Ver, por exemplo, minha análise da animação *Wall-E*, de Andrew Stanton, que se passa no século 29 d.C. e em que a humanidade inteira já abandonou uma Terra arruinada: <https://acasadevidro.com/wall-e/>

mundo de Katrinas, um mundo que é a confirmação de nossos pesadelos mais catastróficos. Embora haja uma subcultura florescente de ficção científica utópica, as safras atuais de livros e filmes distópicos de sucesso imaginam e reimaginam aquele mesmo futuro de Zona Verde / Zona Vermelha repetidas vezes. Porém, o objetivo da arte distópica não é atuar como um GPS temporal, mostrando-nos nosso destino inevitável. O objetivo é nos alertar e nos fazer despertar, de forma que, vendo aonde esse caminho temerário vai nos levar, sejamos capazes de mudar de rumo. (KLEIN, op cit, p. 202)

Avaliamos que filmes como *Elysium* não devem ser desprezados como fantasistas, descolados da realidade; ao contrário, enredos assim mostram-se sintonizados com as tendências do tempo presente e sintonizam-se com as filosofias que abordamos há pouco de Dupuy, Jonas e Anders. Outra chave de compreensão de filmes assim é o próprio fenômeno da metrópole contemporânea, e não apenas no Sul global – do Rio a Lagos, de Délhi a Los Angeles, estamos diante de grandes monstros do *apartheid* social. Um excelente exemplo, citado por Peter Frase, vem da Nigéria: Lagos é uma megalópole à beira-mar que tem tudo para sofrer tremendos impactos com a subida dos níveis do oceano. Ali, nasceu em uma ilha o enclave “utópico” Eko Atlantic, uma cidade privada, só para V.I.P.s, servindo como emblema de uma Elysium do planeta real.

Há quem descreva a Eko Atlantic nigeriana como uma “utopia”, mas ao seu redor está uma multidão de milhões de seres humanos abandonados à mais cruel miséria, agravada pelo Efeito Estufa: na Nigéria, cerca de 100 milhões de pessoas (em uma população total de 170 milhões) vivem com menos de 1 dólar ao dia ¹⁹⁸, sendo que esta “nova e privatizada cidade africana” serve como emblema do “apartheid climático” que já cessou de estar no horizonte de nosso porvir para se tornar uma tendência de nosso presente. Peter Frase explana isto muito bem em *Quatro Futuros* auxiliado pelas obras dos sociólogos B. Turner e C. Parenti¹⁹⁹:

O sociólogo Bryan Turner tem defendido que vivemos em uma *sociedade do enclave*. Apesar do mito da mobilidade crescente sob a globalização, nós na verdade habitamos uma ordem em que governos e outras agências procuram regular espaços e, quando necessário, imobilizar fluxos de pessoas, bens e serviços por meio de ‘cerceamentos, barreiras burocráticas, exclusões legais e necessidades de registro’. É claro aqui que são os movimentos das massas que permanecem restritos, enquanto a elite segue cosmopolita e móvel. Exemplos: salas de recreação para passageiros aéreos frequentes e quartos privados em hospitais públicos; outros são mais graves, como comunidades fechadas (ou, em casos mais extremos, ilhas privadas) para os ricos e guetos para os pobres – sendo a polícia responsável por manter as pessoas pobres fora dos bairros ‘errados’. Quarentenas biológicas e restrições de imigração levam o conceito de enclave ao nível do Estado-nação. Em todos os casos, a prisão aparece como o último enclave distópico para aqueles que não obedecem, seja a penitenciária federal ou o campo de detenção em Guantánamo.

198 LUKACS, Martin. *New, privatized African city heralds climate apartheid*. Em: The Guardian, 2014.

Leia em

<https://www.theguardian.com/environment/true-north/2014/jan/21/new-privatized-african-city-heralds-climate-apartheid>

199 Cf. TURNER, Bryan. *The Enclave Society: Towards a Sociology of Immobility*. Em: European Journal of Social Theory, 2007. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1368431007077807>; PARENTI, Christian. *Tropic of Chaos: Climate Change and the New Geography of Violence*. Nation Books, 2012.

Em ‘Trópico do Caos’, Parenti mostra como essa ordem é criada nas regiões em crise ao redor do mundo, à medida que as mudanças climáticas trazem o que ele chama de ‘convergência catastrófica’ de mudanças ecológicas, desigualdades econômicas e falência de Estados. Na sequência do colonialismo e do neoliberalismo, os países ricos – juntamente com as elites dos países mais pobres – têm facilitado a desintegração em violência a náruica, enquanto várias facções tribais e políticas lutam por recompensas cada vez menores de ecossistemas deteriorados. Diante dessa realidade sombria, muitos dos ricos... se resignaram a erguer barricadas em suas fortalezas, a serem protegidos por drones não-tripulados e empreiteiros militares privados. A mão de obra de guarda, uma característica da sociedade rentista, reaparece em uma forma ainda mais malévola, conforme um pequeno número de sortudos são empregados como capatazes e protetores para os ricos.” (FRASE, op cit, p. 145)

3.5: UTOPIAS ESCASSAS, DISTOPIAS PROLIFERANTES

Uma das hipóteses que esta tese avança é a de que o Antropoceno entra em cena no cinema das últimas décadas com forte preponderância de elementos distópicos sobre os utópicos, ou seja, os filmes-catástrofe sobressaem sobre obras em que se pré-figura uma outra configuração-mundi melhor que a atual. Estudos como os de P. Szendy (2015) sobre O Cinema Apocalíptico²⁰⁰, com sua análise de 13 filmes e séries de fim-do-mundo, ou de Amanda Craig (2012) sobre o sucesso comercial, sobretudo entre o público jovem, de sagas literárias e fílmicas como Hunger Games, vem tentando interpretar o fenômeno que aqui nos interessa. Se as distopias proliferam, tornando-se inclusive um boom de mercado, e as utopias escasseiam, os motivos para isto foram muito bem resumidos por Viveiros de Castro e Danowski: "além de haver gente demais no mundo, há, sobretudo, gente de menos com mundo demais e gente demais com mundos de menos - e é aqui que a coisa pega." (Viveiros de Castro, Danowski, op cit., p. 133)

Os autores aqui se referem tanto à explosão demográfica de seres humanos – de 1 bilhão em 1800 para mais de 8 bilhões em 2023 - quanto a um certo “desequilíbrio de mundos”, em linguagem figurada e com licença poética, evocando o domínio e a devoração mundi desigual entre os grupos humanos. Como veremos no capítulo seguinte, trata-se hoje de uma configuração cosmopolítica que evoca uma “guerra de Gaia” opondo “humanos e terranos”, sendo que uma proliferação de híbridos ocorre na figura de zumbis, quimeras, holobiontes, ciborgues etc.²⁰¹.

Para compreender com mais profundidade a atual preponderância da distopia, mergulharemos mais a fundo na análise de algumas das mais significativas delas, tanto dentre as

200 Cf. SZENDY, Peter. *Apocalypse Cinema: 2012 and other Ends-of-the-World*. NYC: Fordham, 2015. Trazendo em sua capa uma cena de *Melancholia*, de L. Von Trier, um dos principais alvos de análise, a obra dedica-se também a *Blade Runner*, *12 Macacos*, *Terminator*, *The Road*, *Sunshine*, *Watchmen*, *Cloverfield*, *The Last Man on Earth*, *I.A.*, *The Blob*, 2012. Já a escritora Amanda Craig dedicou-se a avaliar como os livros *best-sellers* de Suzanne Collins (*Jogos Vorazes*) e Veronica Roth (*Trilogia Divergente*) e as adaptações fílmicas dos mesmos geraram o que ela denominou “a teenage craze for dystopian fiction” (The Telegraph, 2012): <https://www.amandacraig.com/journalism/the-hunger-games-and-the-teenage-craze-for-dystopian-fiction/>

mais obscuras e desconhecidas (partícipes do cinema cult ou alternativo), quanto daquelas que impactaram a corrente principal da cultura de massa (mainstream). Um dos elementos comuns a praticamente todas as distopias é a descrição de paisagens desoladas, onde o que antes foi “natureza” encontra-se devastada, com a desordem social convivendo com escombros, além da presença frequente de fontes de poluição ou contaminação, lixo radioativo, resíduos tóxicos, pragas e vírus etc. Os extremos climáticos também são figurados, do frio de enregelar os ossos presente em *Quintet* (Robert Altman) ou *O Cavalo de Turim* (Béla Tarr) às exorbitâncias de calor na ambiência de desertificação e catástrofe petrolífera da tetralogia *Mad Max* (George Miller). Nesta última, um personagem fornece numa cápsula verbal uma síntese da civilização insana que ele integra e que podemos nomear como “capitalismo fóssil”: “I’m a fuel-injected suicide machine”.

O *Cavalo de Turim* também figura um clima dos mais adversos lá fora da rústica cabana que é dividida pelos protagonistas. Estes são um homem e uma mulher que, em uma narrativa de exasperante imobilismo, de feições absurdistas e Beckttianas, carregam um vínculo silencioso e deprimido, isolados em meio a fúria de um vento distópico que não cessa. O judiado cavalo do título, que também remete ao episódio em que o filósofo Nietzsche teve seu colapso nervoso ao ver um equino sendo maltratado nas ruas da cidade italiana, ainda que acostumado a ser besta de carga e a suportar as piores adversidades laborais e climáticas, recusa-se ele também a se mover por boa parte do filme. A impressão que nos fica é que o cavalo de Turim está em revolta contra seu labor, humanamente imposto, que remete a uma espécie de trabalho-de-Sísifo realizado por um quadrúpede sob jugo humano. O *Cavalo de Turim* representa o cinema “climático”, ou cli-fi, num rumo de existencialismo absurdista. Na criativa interpretação de Viveiros de Castro e Débora Danowski:

Seria sem dúvida razoável tomarmos a monotonia mortal que esmaga os protagonistas do filme como uma imagem eloquente da condição de tantos povos indígenas do planeta, depois da passagem da frente de modernização por suas vidas, ou, talvez, como pretendem alguns, por uma alegoria do fracasso vergonhoso do socialismo. Mas não deveríamos então esquecer de mencionar que uma solitária e incôgrua promessa de alegria atravessa por alguns minutos do filme, trazido e levado embora pela carroça do ciganos que passam barulhentemente pela propriedade, pedindo água, e depois seguem adiante, deixando com a protagonista feminina um misterioso livro que fala no fechamento e demolição das igrejas. O livro é uma ‘anti-Bíblia Nietzscheana’, como explica o diretor Béla Tarr em entrevista de 2011. A protagonista recusa o convite do ciganos... (VIVEIROS DE CASTRO; DANOWSKI. P. 129)

201 Longe de ser um monólito homogêneo, o “cinema apocalíptico”, incluindo aí o subgênero do *apocalypse-zumbi*, é um fenômeno multifacetado e que inclui várias vertentes alternativas. É o caso daquela realizada por cineastas indígenas, originários das “First Nations” da América do Norte, como exemplificado por obras produzidas no Canadá como *Slash/Back* (2021), de Nyla Innuksuk (da nação Inuit), *Night Raiders* (2021), de Danis Goulet (da nação Cree), e *Blood Quantum* (2019), de J. Barnaby (da nação Mi’kmaq). Cf. VETTER, S. Maxwell. “Indigenous Cinema and the Apocalypse”. In Bowdoin Journal of Cinema, 2025. URL: https://www.researchgate.net/publication/396465609_Indigenous_Cinema_and_the_Apocalypse

Com seu teor sinistramente distópico, na desolação de suas paisagens, filmes como os de Tarr vem se somar a imagens acabrunhantes de crise sócio-ambiental presentes em precursores como o *Stalker* de Tarkovsky, apontando também para o tipo de enredo chamado de *death of birth* (morte do nascimento), figurado também em *Children of Men* e *Handmaid's Tale*. São obras que concebem o possível fim da nossa espécie a partir da impossibilidade de novas gestações e partos devido a alterações ambientais e genéticas que impossibilitam que o seres humanos continuem trazendo novas crianças ao mundo comum. A morte súbita de mãe e filho é também a ameaça de que o nascimento em geral possa cessar e a linhagem humana se extinguir. Também em *Blade Runner*, como veremos a seguir, a extinção de espécies animais e a emergência dos “animáquinas” é um tema importante desta que é uma das narrativas distópicas definidoras do *sci-fi* contemporâneo. Outra faceta crucial do mundo dominado por humanos e suas criações é o o advento dos organismos cibernéticos (ciborgues, andróides, robôs inteligentes, computadores com IA, máquinas que aprendem) e a radical transfiguração ontológica e ética-política que vem suscitando.

3.6: O ADVENTO DO “HUMANO ARTIFICIAL” OU CIBORGUE

Tomando a ficção científica como objeto digno de reflexões filosóficas e historiográficas, o pensador Josef Früchtel, em sua obra *The Impertinent Self*, pondera sobre aquilo que distingue o gênero de seus parentes, o horror e a fantasia, e explana algumas das razões que fazem do cinema uma espécie de Terra Prometida para as novas produções *sci-fi*:

As a genre, science fiction urges toward the new and the unknown. (...) It crosses the borderline of familiar knowledge. The will to knowledge, the desire to shift cognitive boundaries, is far more important in the science-fiction genre than in either of its two fiercest competitors [horror and fantasy]. (...) Film now gradually seems to have become the Promised Land [for science fiction]. It apparently places the quest for a New World within its most suitable framework, the reason being that film is itself able to present (new) worlds better than any other aesthetic medium, due to the illusion of realism that it alone can provide. (FRÜCHTEL, 2009, p. 191)

Os três gêneros evocados não são estanques: é evidente que uma obra onde predomina o *sci-fi* pode conter elementos fantásticos e horrendos (e quase sempre o faz), assim como outra obra onde a *fantasia* seja predominante pode ter pontos-de-contato e pontes de comunicação com o domínio do *horror* e da *ficção científica*. Um exemplo histórico deste hibridismo é o *Frankenstein* de Mary Shelley, certamente um romance enquadrável nas prateleiras de horror das livrarias ao

lado de Poe, Lovecraft e Stephen King, mas que nem por isso deixa de ser um sério candidato ao status de obra *fundadora* e *primeira obra-prima* do gênero *sci-fi* (precedendo H.G. Wells em várias décadas). Segundo Früchtel, um dos temas principais da ficção científica seria a criação do “*artificial human*” (Früchtel, op cit, p. 190) andróide, ciborgue, robô ou mutante. Isto significa, na prática, um *devir-híbrido* do humano, ou seja, a entrada em uma fase histórica onde a carne-e-osso do ser humano analógico e ancestral é superada pelo advento do *humano artificial* ou d’*O Homem Pós-Orgânico*, tema principal da magistral obra da pensadora argentina (e radicada no Brasil), Paula Sibilia:

Ao longo de muitos séculos vigorou, na tradição ocidental, uma distinção radical entre *physis* e *techne* (em termos gregos), ou *natura* e *ars* (em termos latinos): natural e artificial... dois mundos claramente distintos, quase antagônicos. Mas a fronteira que separava esses dois universos vem se dissipando. (SIBILIA: p. 69)²⁰²

De fato, como Sibilia nos ensina com profusão de exemplos pertinentes, não estamos vendo ao nosso redor a proliferação de fatos sociais e de narrativas fictícias envolvendo robôs, ciborgues, clones, andróides, autômatos, próteses, cirurgias plásticas, membros mecânicos enxertados em organismos, *microchips* inseridos em cérebros, “bioportas”, O.G.M.s (organismos geneticamente modificados), engenharia genética aplicada a animais e humanos, máquinas que aprendem, carros autônomos, I.A.s de várias estirpes, “algoritmos inteligentes” etc.? É neste contexto pós-orgânico, de hibridizações e fusões humano-máquina, pessoa-PC, carbono-silício, que habita a especificidade do gênero artístico “sci-fi contemporâneo”.

Früchtel, ao evocar o “*artificial human*”, remete à produção de uma criatura com algumas das mais importantes aptidões humanas, mas possuindo algumas potencialidades extras, com a entremescla entre o carnal e o maquinico, entre o cérebro e o *microchip*, com a emergência daquilo que o cineasta canadense e grande mestre do *body horror*, David Cronenberg, chama de *the new flesh*. A distopia, no caso, critica a concepção demasiado otimista de que rumamos de fato para o *melhoramento* do humano através deste processo, e que nossa *ascensão ao sobre-humano ou ao pós-humano* é um *progresso*. Os mais pessimistas temem que muitas vezes o avanço tecnocientífico que permite o advento desta “nova carne”, deste *enhancement* do ser humano orgânico, será algo limitado a poucos e de consequências imponderáveis, possivelmente catastróficas, podendo ser gerada uma *degradação do humano*, como ocorre com o cientista de *A Mosca*, que acaba hibridizando seu genoma com aquele de um inseto ²⁰³.

202 SIBILIA, Paula. *O Homem Pós-Orgânico*. Contraponto, 2015.

203 Sobre o cinema de Cronenberg, remeto a dois de meus artigos on-line que o analisam em mais detalhe: <https://acasadevidro.com/cronenberg-anovacarne/> e <https://acasadevidro.com/crimes-do-futuro-de-cronenberg/>.

Além disso, as distopias nos alertam que mesmo em conjuntura *hi-tech*, não cessa a produção da *subhumanidade do outro* e das práticas genocidas, etnocidas e ecocidas conexas. Percebe-se que o domínio estético do *sci-fi* tem como um de seus atributos a meditação sobre o futuro cósmico onde é central a questão da *transformação do humano*, o *devir-outro* da humanidade tal qual a conhecíamos. Aí se encontra um bom ponto de partida para inserir Nietzsche na discussão, já que este filósofo sempre insistiu na necessidade de reinserir o homem no fluxo temporal do “tudo flui” heraclítico: discípulo do *panta rhei* de Heráclito na Europa do séc. XIX, o autor de *Zaratustra* afirmou, com inúmeras variações, o fato de que o humano não está condenado à fixidez, o Homem é uma criatura necessariamente móvel e metamorfoseante.

“Tudo flui”, inclusive o humano; no entanto “o pecado hereditário dos filósofos”, como sustenta Nietzsche, é a “falta de senso histórico”²⁰⁴: a mania de lidar com o homem como se este possuísse uma essência eterna e imutável, que o tivesse acompanhado desde que saiu (como reza o mito criacionista-monoteísta) das mãos do Criador sobrenatural. Em Nietzsche, crítico de qualquer ideologia imutabilista, afirma-se que não há nada de imutável nem estático no Homem, na Terra ou no Cosmos: tudo flui em direção a um futuro desconhecido onde sabemos que nos defrontaremos com o novo, o estranho, o inaudito. A figura heróica forjada pela criatividade nietzschiana, protótipo do “*herói para uma era sem deuses*”²⁰⁵, consiste num chamado para que não nos resignemos à estagnação no que somos hoje. ELe conclama os humanos para que considerem-se não como um ponto-de-chegada, mas como uma ponte; não como produto finalizado, mas como um perpétuo vir-a-ser; não como imutável, mas como mutante e inconcluso.

De acordo com Früchtel, Nietzsche poderia ser considerado como uma espécie de *filósofo sci-fi*, ou seja, na sua “caixa de ferramentas” conceituais e na sua *poiésis* de artista-da-palavra Nietzsche mobiliza conceitos e metáforas que *agem de maneira similar aos conceitos da ficção científica* especulativa e “visionária”: legou-nos escritos para *propor devires*, e em específico para inspirar o advento cultural do *Übermensch*, espírito livre dionisiaco e criador de novos valores que não provêm do ressentimento. Früchtel parece dizer que Nietzsche opera, através de sua obra, no fornecimento, culturalmente mediado, de *paradigmas heróicos* que possam tomar o local vazio deixado pelos deuses fenecidos. Assim como a natureza terrestre, também a cultura teria um certo *horror vacui*, onde antes havia um deus, no buraco deixado pela morte deste agora é mister que coloquemos um herói, um espírito livre, um Dionísio contemporâneo: “*For him, as for most of his*

204 NIETZSCHE. *Crepúsculo dos Ídolos*. Prefácio. A Razão na Filosofia, §1. Cia das Letras, 2017.

205 FRÜCHTEL. “Heroes In a Godless Age”, um dos sub-capítulos de *The Impertinent Self*. Op cit.

contemporaries, loss of faith and a worshipping of heroes go hand in hand”, escreve Früchtel (op cit, p. 183).

3.7: BLADE RUNNER: A ascensão dos andróides e o declínio dos animais

Nesta tese, afirmamos que *Blade Runner* não apenas é uma obra das mais significativas para uma reflexão sobre o Antropoceno, mas também digno de nota como algo que teve tamanha ressonância que criou uma espécie de *constelação cultural*. Esta engloba um dos romances mais significativos no campo do *sci-fi* na literatura do século 20, *Andróides Sonham Com Ovelhas Elétricas?*, de Philip K. Dick, um dos autores do gênero que mais foi adaptado para o cinema; dois filmes longa-metragem dirigidos por Ridley Scott (1982) e Denis Villeneuve (2017); a produção do primeiro filme suscitou ainda um robusto e extenso documentário, *Dangerous Days: Making Blade Runner*, de Lauzirika (2007, 214min); além disso, animações em curta-metragem foram lançados que atuam como *spinoffs*²⁰⁶.

Estas produções geraram uma ampla repercussão na *cultura pop* e nos *estudos culturais*. Como veremos, o debate intelectual suscitado pela obra também é intenso e multifacetado. A principal colaboração que esta tese almeja trazer a uma compreensão renovada e aprofundada de *Blade Runner* está na ênfase que daremos à questão da *animalidade*, muitas vezes desdenhada ou ignorada por intérpretes. *Blade Runner* costuma ser lido apenas como uma distopia acerca da relação humanos-ciborgues, ou seja, uma problematização - decerto oportuna e ainda atualíssima - do que ocorre quando as fronteiras entre o organismo humano e os artefatos sintéticos-cibernéticos começam a se borrar, gerando um caos ontológico desnorteante. Os testes como Voigt-Kampff não conseguem mais distinguir com certeza e clareza entre humanos e ciborgues, já que a hibridização, a confusão genética e a *mimesis* recíproca atingiram tal grau de proliferação que todos os dualismos ontológicos estão caindo por terra, pondo em colapso não somente a segregação homem-máquina, mas também a relação humanos-animais.

Apesar de canônica e válida, a interpretação que se limita a examinar o *fator ciborgue* peca por reducionismo caso não integre as também cruciais reflexões acerca da relação dos animais humanos com os animais de outras espécies. Não é à toa que o livro de K. Dick tenha por epígrafe uma notícia, na Reuters, em 1966, relatando a morte de uma tartaruga de quase 200 anos que “ficara cega num incêndio florestal alguns anos antes”.

²⁰⁶ Refiro-me aos filmes *Blade Runner: Blecaute 2022* (Shinichiro Watanabe, 2017) *Blade Runner 2048: Sem Escapatória* (Luke Scott, 2017); e *Blade Runner 2036: Despontar do Nexus* (Luke Scott, 2017).

Juliana Fausto é aqui uma intérprete imprescindível da questão animal em *Blade Runner* devido à sagacidade com que abordou o tema tanto em *Cosmopolítica dos Animais*, livro composto a partir de sua tese de doutorado orientada por Danowski, quanto em sua impactante conferência no evento *Os Mil Nomes de Gaia*, em parceria com a artista Cecilia Cavalieri. Esta última, falando sobre a obra *Espelho Vazio*, fez perguntas pertinentes, poeticamente formuladas, que julgamos válido ecoar aqui: “onde foram parar aqueles que você sequer soube que existiam e que já não existem mais?”²⁰⁷ *Blade Runner* quer nos fazer refletir sobre os *animais desaparecidos* e sobre o advento dos *animáquinas*.

Blade Runner tem no núcleo de seu enredo a noção de uma *extinção em massa da biodiversidade orgânica* e sua substituição por *réplicas elétricas dos animais extintos*. Trata-se aqui de um mundo que foi subtraído de fauna e flora, que está ontologicamente esvaziado daqueles que chamaremos de “os desaparecidos do Antropoceno”²⁰⁸. No romance de K. Dick, sublinha Fausto,

A Guerra Mundial Terminus exterminou a tremenda maioria dos animais, e possuir um deles, coisa raríssima, é sinal de distinção tal que se desenvolveu todo um mercado de réplicas eletrônicas, compradas pelos mais pobres. Isto é, a categoria de animalidade, ainda que transfigurada por componentes eletrônicos, é convocada para que a humanidade possa se conceber como domínio autônomo. Esses animais máquinas, numa atualização distópica do delírio de Descartes, infestam a terra pós-Catástrofe e asseguram os sobreviventes de seu status existencial - a empatia que se sente por eles é prova de pertencimento à espécie humana e uma das maneiras pelas quais se distinguem os verdadeiros humanos dos andróides. As ovelhas de Dick que provavelmente responderiam aos que fantasiam sobre ressurreições que elas só podem retornar como máquinas, seus duplos tal como sonhados pela modernidade. (FAUSTO: 2020, p. 298)²⁰⁹

Ou seja, *Blade Runner* figura o que sobrou do mundo após uma guerra nuclear: uma extensa nuvem de Poeira radioativa se espalhou pelo mundo e a situação dos animais foi de *veloz e irreversível declínio*. O protagonista Rick Deckard não possui animais de verdade, mas é o proprietário de uma *ovelha elétrica*:

Depois de um apressado café da manhã, Deckard foi dar uma volta, sem deixar de portar o modelo Ajax de seu Protetor Genital de Chumbo Mountibank, até o pasto onde sua ovelha elétrica ‘pastava’. Onde ela, sofisticado maquinário que era, costumava mascar com simulado contentamento, enganando os demais locatários do prédio. Claro que alguns dos animais deles sem dúvida também eram réplicas eletrônicas; Rick certamente nunca meteu o nariz nos assuntos alheios assim como seus vizinhos nunca se meteram no real funcionamento de sua ovelha. Nada poderia ser mais deselegante. Perguntar ‘sua ovelha é genuína?’ Seria possivelmente uma quebra na etiqueta pior do que indagar se os dentes de

207 CAVALIERI, Cecilia. *Espelho Vazio: pequeno memorial efêmero para os desaparecidos da ditadura do antropoceno*. Exposição artística disponível on-line em <https://cargocollective.com/ceciliacavalieri/filter/works/espelho-vazio-pequeno-memorial-efemero-para-os-desaparecidos-da>

208 FAUSTO, Juliana. *Os Desaparecidos do Antropoceno*, no evento *1000 Nomes de Gaia*. Disponível no YT: https://www.youtube.com/watch?v=IPd_ggnifZo.

209 FAUSTO, Juliana. *Cosmopolítica dos Animais*. SP: N-1 Edições, 2020.

O que o autor K. Dick retrata em *Blade Runner* não é somente a ascensão dos andróides mas também o colapso dos animais. O protagonista Deckard sofre inclusive de uma condição que poderíamos chamar de *eco-nostalgia*: tem o desejo de possuir um animal de verdade - no capítulo 3, ele checa o preço de um avestruz orgânico (30.000 dólares) e depois compara com o preço de um avestruz elétrico (800 dólares); em sua visita à corporação Rosen, uma *coruja* é objeto de negociação e aparece-lhe como *item desejado* - mas ele, para sua infelicidade, não consegue nenhum *pet* para além de sua ovelha elétrica. A cena que citamos a seguir é emblemática:

Por um longo tempo ele permaneceu fitando a coruja que dormitava no poleiro. Mil pensamentos vieram à sua mente, pensamentos sobre a guerra, sobre os dias em que as corujas caíram do céu; lembrou-se de como, em sua infância, descobria-se que uma espécie após a outra era declarada extinta, e como isso era publicado todo dia nos jornais - raposas uma manhã, texugos na outra, até que as pessoas parassem de ler sobre os incessantes necrológicos de animais. Ele também pensou sobre a sua necessidade em ter um animal de verdade; dentro dele uma efetiva repugnância se manifestou outra vez em relação à sua ovelha elétrica... (K. DICK, op cit, p. 52)

Se *Blade Runner* pode ser considerado como retrato do Antropoceno é porque o maquinário cibernético e os demais construtos humanos, como a própria megalópole californiana onde se passa o enredo, predominam sobre a face da Terra de maneira convergente e simultânea com um gigantesco desaparecimento das espécies animais e vegetais com as quais co-evoluímos. Soa assim o *alerta* de que uma civilização se equivoca e pode ir rumo ao colapso caso invista na fantasia ingênua e perigosa de que a biodiversidade de fauna e flora pode ser impunemente substituída por animáquinas e organismos geneticamente modificados. Como Fausto também destacou, o filme é pioneiro em alertar sobre o que há de desolador e melancólico na *extinção da biodiversidade* e na substituição desta por um mundo plenamente *artificializado*, onde o *vazio* deixado pelos animais e plantas desaparecidos gera projetos de réplicas eletrônicas, avatares simulados ou projetos de “des-extinção” a partir de informação genética “que pretendem trazer de volta à vida espécies já desaparecidas”:

Tais questionamentos trazem a memória a intriga de *Jurassic Park - O Parque dos Dinossauros*, no qual os cientistas e ricaços excêntricos criam uma reserva florestal insular para abrigar suas criações, dinossauros ressurgidos que eventualmente se voltam contra seus criadores, parecem mais impedir o projeto que viabilizá-lo, desde o primeiro deles; pois como tratar das causas da Extinção se são essas causas mesmas o sustentáculo da civilização de crescimento contínuo? É como se o Antropoceno, enquanto época geológica e sistema de governo fosse terrivelmente eficaz em tornar concebível neste mundo aquele do horror e da ficção científica. (FAUSTO: op. cit, p. 297)

210 K. DICK, Philip. *Androides Sonham Com Ovelhas Elétricas?* Aleph, 2014.

Para além do tema importantíssimo da extinção de espécies, da eco-nostalgia e das consequências devastadoras da guerra nuclear, o filme de Ridley Scott marcou época através de uma prefiguração da megalópole Los Angeles em 2019 que também tematiza as relações de trabalho e a escravidão contemporânea. Num planeta que parece afundado em trevas eternas, com ruas iluminadas só por letreiros de néon, vagando entre megatelões publicitários e faróis de automóveis voadores, perambula o solitário exterminador de replicantes Deckard - e ele não está exatamente eufórico com seu *métier*. A terceira rocha após o Sol, agora não mais o único planeta habitável da Via Láctea, está superpovoadada e imunda, repleta de mercados caóticos onde japoneses, egípcios, árabes e *cyberpunks* se misturam na salada de frutas confusa do pós-globalização. Com o desenvolvimento técnico e científico, os progressos da genética eugênica e o domínio enfim conquistado do espaço interplanetário, o que restou da humanidade terráquea se locomove em foguetinhos, mora em arranha-céus imensos, numa cena urbana totalmente verticalizada, e já partiu inclusive em uma empreitada de *imperialismo inter-estelar*, tendo instalado colônias em outros planetas onde o trabalho duro e sujo é realizado pelos andróides. Mais de 25 anos depois, o *Avatar* de James Cameron exploraria temática semelhante ao descrever a invasão imperialista do planeta Pandora pelos humanos, seguida pela resistência dos povos autóctones Navi.

O geógrafo marxista David Harvey, em reflexão sobre a *Condição Pós-Moderna*, reconheceu em *Blade Runner* um caso paradigmático do colapso da modernidade e do advento de outra época: a pós-modernidade por ele descrita soa-nos como uma época que tem muitas das características do Antropoceno, ainda que ainda não *nomeado* como tal. Segundo Harvey, *Blade Runner*, assim como *Asas do Desejo* (Wenders) são dois filmes que representam “artefatos culturais pós-modernos” - no que estou de acordo, com a ressalva de que nesta tese afirmamos que *Blade Runner* é *também* um emblema do Antropoceno, plasmado em obra fílmica. A crescente indistinção entre humanos e ciborgues, a dificuldade em distinguir entre a inteligência orgânica e a inteligência artificial, a exploração do trabalho das máquinas tornando-se cada vez mais complicado à medida que estas se tornam mais complexas e autônomas, ou mesmo a possibilidade de uma *obsolescência do humano* diante da ascensão de criaturas pós-orgânicas com poderes cognitivos, força física e durabilidade que nos superam, temas abordados por alguns dos mais importantes filmes *sci-fi* do século XXI, como o *Ex-Machina* de Garland ou o *Mickey17* de Joon-ho, encontram-se prefiguradas no enredo sobre *O Caçador de Andróides*:

Os replicantes de *Blade Runner* foram criados com o propósito específico de trabalhar em tarefas altamente especializadas em ambientes particularmente difíceis nas fronteiras da exploração espacial... temendo que eles possam em algum momento representar uma

ameaça à ordem estabelecida, seus fabricantes lhes deram um tempo de vida de apenas quatro anos; quando escapam ao controle durante esses quatro anos, é preciso ‘aposentá-los’. Mas fazer isso é tão perigoso quanto difícil, justamente por causa de sua capacidade superior. Replicantes não são meras imitações, mas reproduções totalmente autênticas, indistinguíveis em quase todos os aspectos dos seres humanos. Os replicantes não aceitam felizes as restrições do seu curto tempo de vida. Seu propósito ao procurar os fabricantes é tentar encontrar meios de prolongar sua vida, infiltrando-se no coração do aparelho produtivo que os fez e, ali, persuadindo ou forçando seus criadores a reprogramarem sua estrutura genética. (...) Estão revoltados com suas condições de ‘trabalho escravo’ (como Roy, o líder, o denomina) e buscando prolongar seu tempo de vida.” (HARVEY: 2016, 277 a 279) ²¹¹

Como bem destacado por Harvey, a obra mostra uma elite econômica que, mesmo vivendo em contexto de desenvolvimento tecnocientífico sem precedentes, não venceu nem a ganância, nem a tendência para a destruição ambiental, nem a mentalidade escravocrata que agora coloca homens-máquina para trabalhar como escravos nas colônias espaciais. A essência da missão de Deckart, recrutado por seu chefe, consiste em encontrar e exterminar quatro replicantes rebeldes, todos da melhor estirpe (Nexus 6), dotados de inteligência artificial e emoções quase indistinguíveis das humanas.

Este seria somente mais um filme esquecível caso se tratasse somente de uma guerra entre as máquinas do Mal que o homem criou e o policial do Bem que irá, como usualmente, salvar o mundo após derramar muito suor e largar muitos cartuchos de bala pelo caminho. Mas o que interessa em *Blade Runner* não é tanto a perseguição do caçador aos replicantes – o que interessa de fato é a meditação profunda que o filme nos convida a fazer a respeito dos rumos humanos na era da eugenia, da clonagem, da manipulação de genomas, da mercantilização do DNA, da I.A. proliferante e da exploração econômica do espaço exterior. Isso faz do filme algo equiparável, na história da 7ª arte, a *2001 - Uma Odisseia no Espaço* (Stanley Kubrick), *Solaris* (Tarkovsky), *Metropolis* (Fritz Lang) e *Matrix* (irmãos Wachowski), clássicos do *sci-fi cult* de estratosféricas ambições filosófico-sociológico-científicas e que superam largamente o confinamento no maniqueísmo simplista.

Blade Runner narra uma espécie de Levante Proletário Futurista, uma Rebelião de Escravos da era espacial-cibernética, esta que vai, aos poucos mas irremediavelmente, tornando-se a *nossa* era. Os replicantes são os servos / escravos / proletários desta sociedade e *sufocam sob o jugo da opressão humana*. São utilizados como bestas de carga, instrumentos do capital, de modo que o trato humano em relação a estas criações biológicas fere um dos preceitos básicos da moral

211 HARVEY, David. “O Tempo e o Espaço No Cinema Pós-Moderno”. Cap. 18 de *Condição Pós-Moderna*. 26ª ed. São Paulo: Loyola, 2016.

kantiana (caso se concorde que os ciborgues são dotados de uma certa manifestação do *lógos*, além de uma certa forma de senciência): “jamais utilizar um ser racional como mero meio para um fim”.

São tempos, não muito diferentes ou distantes dos nossos, onde existem engenheiros genéticos que mais parecem cientistas malucos da era do DNA, brincando de deuses e gerando mutantes às mancheias. São centenas de J. F. Sebastians inventando em laboratório os mais estranhos e aberrantes seres vivos, a seu bel-prazer, todos eles *destinados a servir*. O filme não cita em nenhum momento, aliás, que haja uma Legislação ou um Código de Ética regendo a engenharia genética, que aparece como que transformada em “negócio privado”, imune ao direito, inacessível à regulação estatal, em que *vale-tudo* caso os lucros a auferir sejam altos.

O cenário distópico e sombrio imaginado por K. Dick e construído em película por Scott me parece, por isso, uma *cautionary tale*. Esta “lenda” pós-moderna nos mostra um futuro inglório, a ser cuidadosamente evitado, onde a tecnocracia das grandes corporações, mancomunada com uma engenharia genética caída em anarquia, gerou um caos ultra-violento e uma pervasiva desolação melancólica. Entre os replicantes rebelados e os humanos a *hostilidade* é tamanha que chega a caracterizar *guerra civil*. O que fica óbvio é que os replicantes, especialmente o líder do bando, interpretados por Rutger Hauer, estão furiosos. Não são nada “humanistas”, pelo contrário, são muito misantrópicos.

Como esquecer da cena, agonizante e dolorosa, quase grotesca, em que a criatura e o Criador (Tyrell) encontram-se? O filho-replicante *assassina seu criador* furando-lhe os olhos com as próprias mãos. Mata o Criador (humano) por tê-los fabricado para serem escravos, sem enxergar neles qualquer dignidade ontológica além daquela de instrumentos, destinados a uma vida de servidão, temor e esforço, vivida sob o jugo de uma força esmagadora, condenados ao intragável destino de Sísifos cibernéticos. Mata o Criador por tê-los feito com prazo de validade tão limitado, mas principalmente por não ter compreendido que não se trata, para quem vive a experiência existencial replicante de dentro, de um *mero prazo de validade*, mas de uma angústia-da-finitude tão trágica, dolorosa e incompreensível quanto qualquer morte humana.

A figuração da morte subjetivamente vivida pelo androide é um dos grandes trunfos de *Blade Runner* na história da arte: *All these moments will be lost in time like tears in the rain*. O lamento do replicante poderia muito bem ser o belo queixume de um poeta humano que, melancólico, chora a transitoriedade da vida e de tudo dentro dela como não passassem de efêmeras lágrimas choradas em meio a um temporal. Neste momento, a tristeza e a gravidade com que se tinge todo o ser do replicante representa como que uma “epifania” que faz com que Deckard enfim

enxergue a profunda unidade entre eles. Não há como considerar como um robô desalmado ou um computador sem *anima* uma criatura que *chora diante da perspectiva da própria morte* e que olha para suas experiências vividas (“*I’ve seen things...*”) com o desconsolo de quem suspeita que o óbito será como uma tempestade que aniquiladora de todas as memórias de vivências. Perdidas, as relíquias mnemônicas, seja as adquiridas por vivência e *aistésis*, seja as implantadas pelos criadores humanos, são sentidas como *perdas*, e assim os androides têm sua assunção a um status ontológico que não apenas os iguala aos humanos, mas que nos supera. É nessa virada de jogo, mesmo na tragédia, que há uma centelha utópica capaz de animar os controversos ideários à la Kurzweil de uma *singularidade*, de um *devir-outra-espécie* do *homo sapiens*, da extinção do homem em meio ao apogeu do parto de um *homo ciborgue*.

Früchtel também enxerga no filme uma “frágil figura da redenção” erguendo-se com luz pálida em meio ao cenário *bleak* de uma obra que opera também uma hibridização do *sci-fi* com o *noir*. No encerramento de *The Impertinent Self*, o autor destaca com pertinência a importância do olhar/visão para a obra:

The most human, least ambivalent, yet still multifaceted and extremely fragile figure of redemption is provided by *Blade Runner*, that science fiction movie that in the early 1980s raised the genre to a new aesthetic level, marked by the film noir and the *no future feeling* of the punk generation. (...) *Blade Runner* is set below an arch of Cosmic Darkness and the smog of a gigantic industrial landscape. It is the job of Blade Runner Deckard, a kind of detective and Bounty Hunter, to eliminate replicants, artificial people who have been constructed to work as slaves in outer space colonies and who have now come back to earth without permission. But in the course of his hunt he becomes increasingly unsure about what he's doing. For the creatures he is hunting not only appeal to him to be more human than he himself or the other Hunters, they also force him to pose the anthropologically fundamental and increasingly Modern Age question of identity: how can I know that I am me? The movie addresses this question primarily by concentrating in this context on the metaphor of the eyes and vision, there's also reflecting on its own medium, film. (FRÜCHTEL, op cit, p. 224-225)

Esta importância do *olhar* espalha-se pelo filme em várias camadas de significados: no enredo, o equivalente do Teste de Turing é realizado a partir da inspeção ocular; já o CEO da Tyrell é frequentemente equiparado com um deus dotado de um olho que tudo vê, impressão tornada concreta pela pirâmide em estilo babilônico, evocando o zigurate da antiga Mesopotâmia, que coroa a sede da empresa, simbolizando a vigilância em massa e o controle sobre os trabalhadores ciborgues; equiparado a um deus-criador, Tyrell e seu gigantesco ego parecem pairar sobre Los Angeles como uma antiga divindade que tudo observa com rigor, apartado da plebe por estruturas similares a *bunkers*. É nesta fortaleza que os replicantes rebelados enxergarão o cenário mais oportuno para um acerto-de-contas a ser encanado em um tribunal brutalista. Eis como Früchtel condensa tais temas:

From the outset of the movie, the central significance of the eye motif is hard to miss, with the camera moving into a dark world charged with flashes of fire, passing over a night time urban Moloch and gliding towards a huge building, a kind of pyramid that turns out to be the headquarters of the so-called Tyrell Corporation, the enterprise dominating the business of replicant production. A large blue eye appears on the screen, reflecting the whole scene. The association with a Divine eye that sees everything also comes to mind with the triangular pyramid shape. In addition, the man who gave his name to this gigantic building, Tyrell, is later referred to as ‘the god of biomechanics’. In cinematographic terms this is the eye of the all-seeing camera or the viewers, but it could also be the eye of a replicant. The decisive test to distinguish between a genuine and an artificial human being is an eye reaction test, in which a Blade Runner confronts the test person with questions and hypothetical situations and observes the reactions of the eye on a detector screen while the answers are being given. In this way the eye becomes the proverbial window to the soul, it reviews the innermost part, the identity of the person. (FRUCHTL, *ibidem*)

Há outro notável contraste entre humanos e andróides que tampouco escapou ao escrutínio atento de Früchtli: todo um domínio de *afetos complexos* são manifestados pelos andróides, enquanto que os humanos genuínos aparecem-nos como figuras afetivamente mais monocromáticas, como se a própria emotividade humana tivesse sido *superada* pelos ciborgues. Estes, com poderes cognitivos superiores aos nossos, possivelmente poderiam desenvolver uma vida subjetiva-afetiva inimaginavelmente mais complexa do que a nossa. *Blade Runner* irá tematizar também o *amor* ou *apaixonamento* que Deckard sentirá por Rachel, figura ambígua que vacila entre a humanidade orgânica e a entidade cibernética, de maneira a borrar estas distinções: quando ela senta ao piano e o toca, ou quando faz piada com as questões que Deckard lhe coloca (“o teste é para averiguar se sou humana ou se sou lésbica?”), quando relata suas lembranças com apego afetivo a elas (ainda que, sem que ela o saiba, possam se tratar de implantes), o filme nos conduz a uma *reviravolta* desnorteante na consideração dos limiares outrora bem nítidos e cada vez mais confusos entre o humano orgânico e o ciborgue.

Uma ilustração também eloquente para a *filosofia nietzschiana*, que em sua *transvaloração dos valores* propõe a superação da atual figuração do humano, pode ser encontrada na cena em que criatura e criador se encontram para um duelo fatal: trata-se de uma cena densa em tragicidade e *pathos*, figurando o encontro de um humano poderoso, Tyrell, que teve a *húbris* de se enxergar como uma divindade, o deus da manufatura de ciborgues inteligentes e escravizados, em um encontro fatal com o replicante Roy. A criatura diante do criador que o concebeu e o concretizou não é um encontro amigável, nem com desfecho feliz: o replicante *pune seu Criador* por tê-lo criado com um defeito de fabricação tão elementar: a mortalidade ou o prazo de validade limitado. O ciborgue, cada vez mais indistinguível de um ser humano autêntico, revolta-se contra a obsolescência programada que foi inserida em seu código genético e algorítmico. O replicante, cuja

raiva é denunciada pelo palavrão (“*I want more life, fucker!*”) exige mais vida, incapaz de se resignar ao apagamento de sua consciência. É um momento que ecoa a grandiosidade trágica e gótica que Mary Shelley soube imprimir às relações de Victor Frankenstein com sua criatura.

Esta cena em que a criatura (andróide) se insurge contra seu criador (humano) merece a designação de *trágica* e têm toda uma ressonância nietzschiana: o próprio Nietzsche, em uma revolta similar contra a ideia judaico-cristã de Criador, também intenta um atentado similar: o filósofo não deseja mais o homem submetido à subserviência diante de uma ideia de criador, transcendente e todo-poderoso, criada por um ressentimento que se tornou criador-de-valores, manipulada por sacerdotes ascéticos e pastores de rebanhos humanos. O futuro da humanidade, a superação deste triste estágio *ascético* da jornada humana, tão marcada por desalento e niilismo, por fanatismo e ilusão, exige de fato a *emergência de novos mitos heróicos*. No caso de Nietzsche, inspirados no dionisismo clássico e no ápice da tragédia ática com Ésquilo e Sófocles: segundo Früchtel, a frágil redenção que *Blade Runner* nos oferece tem a ver com uma figuração alternativa do Além-do-Homem que inclui algo que o nietzschianismo não pôde prefigurar: o advento do ciborgue nas condições do Antropoceno. Assim como *Blade Runner*, também o clássico *2001 – Uma Odisseia no Espaço* pode ser iluminado através da mitologia Nietzschiana veiculada pelo *Zarathustra*, como afirma Michel Ciment a partir de suas *Conversas com Kubrick*:

Tanto o poema sinfônico *Assim Falou Zarathustra* de Richard Strauss quanto o filme de Kubrick, outro poema sinfônico, são uma ilustração da visão nietzschiana. *2001* propõe a mesma progressão que há em Nietzsche, a passagem do macaco ao homem e depois do homem ao super-homem (‘O que é o macaco para o homem? Uma derisão ou uma dolorosa vergonha. E o que é deve ser o homem para o super-homem: uma derisão ou uma dolorosa vergonha.’) O feto que aparece no fim e forma como que um segundo globo diante da Terra, esse novo ser às portas de uma nova aurora, é a expressão de um eterno retorno. (CIMENT: 2003, p. 94)

Esta nietzschiana mutação da natureza humana é um tema recorrente em outras obras que poderiam ser classificadas como ficção científica, ou ao menos se utilizam de elementos desta, ainda que pesando mais para o *pólo distópico* ao focarem na *degradação do humano* e no tratamento que certos humanos impõe a outros que reduzem a *subhumanos*. Lembremos, por exemplo, que em *Laranja Mecânica*, romance de Burgess adaptado para o cinema por Kubrick, o protagonista Alex, delinquente juvenil e fã de Beethoven, é selecionado para ser “curado” pelo programa Ludovico. Este pretende eliminar o ímpeto criminoso através de algo semelhante ao que Huxley chamava de “condicionamento neopavloviano”: torna-se cobaia de um experimento do governo voltado a *transformá-lo de um criminoso cheio de vícios em um cidadão-de-bem*. Se tudo é

um tragicômico fiasco, certamente isto se dá pois houve *imposição totalitária e heterônoma* de transformação (o Estado Leviatã te *obriga* a mudar), em contraste com a *Nietzschiana* e leonina autonomia valorativa e comportamental-ética, que transcende os “Tu Deves” para abarcar em seu anseio Utópico outros devires, mais livres, para os humanos no processo de auto-superação.

Eis aí um exemplo indicativo de que as produções artísticas classificadas de praxe com o rótulo de *sci-fi* encerram também muito material digno de estudo e compreensão pelos *filósofos políticos*: um exemplo são os autores que questionam a constituição de Estados ditos totalitários através da imaginação de sociedades futuras onde uma certa utopia tenta instalar-se de maneira autoritária, metamorfoseando-se assim de utopia em distopia, num *devir-ruína* do *sonho-solar*. Na sequência, nos ocuparemos de outro *evento cultural*, disparado em 1999, que usou as estéticas *cyberpunk* e o avanço incontenível da *gameificação* e dos dispositivos de *V.R. (Virtual Reality)* para produzir uma das mais poderosas pré-figurações do que seria o Antropoceno por volta do ano de 2199: *Matrix*, dirigido pelas irmãs Wachowski.

3.8: SEJAM BEM-VINDOS AO DESERTO DO REAL!

A saga *Matrix*, criada e dirigida por Lana e Lilly Wachowski, através de quatro filmes longa-metragem, para além de outras produções audiovisuais conexas como animações (*Animatrix*), ajudou a disseminar a expressão “bem-vindo ao deserto do real”, uma das melhores sínteses do que significa *distopia* já divulgadas por uma obra cinematográfica. A frase “*welcome to the desert of the real!*” é proferida, no primeiro filme da série (1999), pelo personagem Morpheus (Laurence Fishburne) a seu “pupilo” Neo (Keanu Reeves). Serve para dar as boas-vindas a Neo, que acaba de ser libertado da ilusão maquínica-cibernética onde antes estava imerso junto com quase toda a humanidade. Pela primeira vez *desplugado* da *Matrix*, atingindo uma dimensão que ele desconhecia: a “realidade” fora da *Matrix*.

Neo saiu da sua Caverna (*cyberpunk*) de Platão para descobrir, como aponta o filósofo Thierry Hocquet, uma realidade onde as máquinas dominam os organismos humanos, numa inversão da relação de dependência usual (que prevê que nós humanos estejamos no comando e as máquinas sejam nossas servas): em *Matrix*, “as máquinas também aspiram controlar os organismos e utilizá-los em seu proveito.” (Hocquet: 2019, p. 63)²¹²

Matrix tornou-se um fenômeno tão ressonante na cultura contemporânea pois estava em sintonia com a emergência e proliferação dos videogames, da internet comercial globalizada e dos

212 HOCQUET, Thierry. *Filosofia Ciborgue - Pensar Contra os Dualismos*. Ed. Perspectiva, 2019.

capacetes de realidade virtual. Ou seja, chegou em meio a um processo de radical transmutação da *aesthesis* humana que passou a ser crescentemente mediada por telas, dispositivos, PCs, laptops, celulares, gerando uma imensa enxurrada sensorial: passamos a receber um *input* sensorial sem precedentes de conteúdos provenientes das mídias eletrônicas e digitais.

O filósofo Gianni Vattimo, em *A Sociedade Transparente*, observa que a proliferação de fantasmagorias pelo cinema, TV, rádio e vídeo suscitou uma tal erosão do ‘princípio de realidade’ que hoje para nós a realidade é mais o resultado do cruzamento, da contaminação das imagens, das interpretações, das múltiplas reconstruções que a mídia distribui. (Garcia dos Santos: 2011, p. 113)²¹³

Esta epocal transmutação da experiência sensorial que se dá com a proliferação da informática, da internet e da microeletrônica, simultânea à emergência dos ciborgues e da biologia sintética, participa do *zeitgeist* de *Matrix*. Não se trata, obviamente, de um filme que fale literalmente sobre o Antropoceno tal como hoje o estamos conceitualizando - mas, nesta tese, iremos propor uma interpretação da obra como *especulação* sobre os rumos das relações entre humanos e máquinas nos próximos séculos. Na genealogia da guerra entre máquinas vs humanos fornecida por *Animatrix* (2003), sobretudo nos episódios *The Second Renaissance*, dirigido pelas Wachowski e escrito por Mahiro Maeda, sugere-se que a proliferação maquínica saiu do controle humano e o *homo sapiens* acabou se tornando “*the architect of his own demise*”.

A distopia se instala com força quando os humanos fabricam exércitos de robôs-soldados armados com grande poder-de-fogo, sem suspeitar que se voltariam contra quem os manufaturou. Há alguma similaridade com a Guerra Mundial Terminus de *Blade Runner*, que causou a obliteração do Sol e uma nuvem de Poeira radioativa altamente tóxica; na *prequela* veiculada por este episódio de *Animatrix*, conta-se que a operação “Dark Storm” se propôs a destruir a atmosfera como a conhecemos, através de uma *geoengenharia* em escala massiva que utilizou-se de aviões aos milhares para criar uma obstrução da luz do Sol, com o intento de romper o fornecimento energético para as máquinas rebeldes.

Mergulhando assim o planeta na noite eterna, com o fim da imemorial oscilação entre dias e noites, impondo um *the end* aos ciclos de Sol e Lua reinando sobre o firmamento de maneira sucessiva, *Matrix* pré-figura o fim da fotossíntese, uma megaextinção de fauna e flora, e uma guerra infinita, nas trevas da superfície terrestre, entre humanos de carne-e-osso e suas naves com bazucas, opondo-se contra as máquinas cada vez mais inteligentes e poderosas. Neste épico distópico os entes de aço e silício vencem os entes de carne-e-osso, e por volta do fim do século 22

213 GARCIA DOS SANTOS, Laymert. *Politizar as novas tecnologias: o Impacto Sócio-técnico da Informação Digital e Genética*. Ed. 34, 2011.

começa a escravidão a que estão submetidos os humanos quando *Matrix*, o primeiro filme, começa: há a idéia aqui de que o Antropoceno será potencialmente dominado pelas máquinas.

No filme de 1999, lançado em meio ao pânico pré-figurativo colocado pelo chamado Bug do Milênio, o “real” e o “virtual” estão radicalmente em questão. Talvez a cena mais canônica é aquela onde o hacker-herói Neo encontra-se com Morpheus e, tendo decidido tomar a pílula vermelha, desejoso de descobrir o que há para além da *ilusão compartilhada* por quase todos os humanos plugados na Matrix maquina, faz um percurso que a saga trata em analogia com Alice, numa recriação das fábulas de Lewis Carroll em *Alice In Wonderland and Through the Looking Glass*.

O “despertar” de Neo é, para o espectador, um mergulho na fantasia distópica *sci-fi* mais sinistra: no mundo “real” de *Matrix*, a imensa maioria dos humanos estão reféns de um mega-empendimento de ilusionismo coletivo arquitetado pelas máquinas inteligentes que dominaram o planeta e agora usam (e abusam) dos humanos como se não passássemos de pilhas, de escravos, de subcriaturas a terem sugadas suas energias vitais. A ferocidade sem empatia das máquinas diante dos seres humanos que elas passaram a oprimir e explorar se dá “com o inflexível rigor de um mecanismo que escraviza para se alimentar”, como diz ainda Hocquet (2019, op cit, p. 204).

Nas primeiras décadas do século 21 d.C., a evolução da inteligência artificial (com o recente advento de dispositivos como chatGPT), da robótica autônoma (robôs que não precisam ser comandados por controles remotos ou *joysticks*, crescentemente utilizados em carros sem piloto e drones), alguns enredos de *ficção científica* tornaram-se cada vez mais próximos às ansiedades e preocupações dos humanos do Antropoceno. Poderíamos dizer que *Matrix* expressa este *zeitgeist* de temores em relação ao poderio que nossas criações estão assumindo e a possibilidade de que elas irão herdar a terra após decretarem a obsolescência ou a sujeição dos humanos. Nesta oscilação entre uma relação de simbiose e de parasitismo, segundo as reflexões de Hocquet, é que se dá o fascínio desta obra:

A saga *Matrix* é construída como um vasto bordado sobre o tema energético da apropriação de recursos e do parasitismo: os humanos tentaram extenuar as máquinas ao lhes cortar o acesso à energia solar, enquanto, graças a um artifício evolutivo, elas passaram a utilizar uma outra fonte de energia disponível escravizando os próprios humanos, tratados como produtores de substitutos. Há duas maneiras de abordar o problema: pode-se considerar as máquinas como parasitas que se enxertam na atividade orgânica e dela tiram benefícios, ou os humanos como parasitas das máquinas tirando proveito de sua existência; a vantagem sendo mútua e o parasitismo sendo recíproco, devemos falar de simbiose. (HOCQUET, op cit, p. 86)

Há em *Matrix* a prefiguração de uma ironia sinistra da história porvir: os humanos, por volta de 2199, foram transformados em algo semelhante aos *factory farm animals* de hoje, os animais presos nas engrenagens da pecuária industrial e das CAFOs (Concentrated Animal Feeding Operation); as máquinas construíram imensas aglomerações de humanos adormecidos, aprisionados do nascimento à morte, sonhando perpetuamente num onirismo ciberneticamente estimulado, perenemente sugados de sua energia vital, considerados como fonte energética renovável. O criador criou uma criatura que o supera; o controlador agora é o controlado; quem dominava, agora é submetido. O que está em jogo é a possibilidade de "plugar" um organismo humano em uma simulação, através de bioportas e de isolamento em tanques, a ponto do sujeito ter uma experiência imersiva tão integral que torna-se como o sujeito do sonho: este não sabe que está sonhando *durante*, só percebe como falso e como meramente intrapsíquico aquilo que estava vivenciando após o despertar.

No filme *Lo and Behold*, Herzog entrevistou jovens internados numa espécie de spa para adictos virtuais; pra eles, a realidade havia se tornado algo que suscita a fobia, eles se *internaram* nos jogos, na rede, na auto-avatorização perene. *Matrix* figura um mundo onde este tipo de condição psicopatológica prolifera e torna-se parte do plano da classe dominante maquínica: que todos permaneçam imersos na simulação. Nas condições de catástrofe climática, penso que esta problemática tende a se exacerbar: enfrentaremos as piores consequências do *aquecimento global* em convergência com uma cenário *sem precedentes* de *hiperconectividade* e de consciências humanas *plugadas* em máquinas, dispositivos, computadores *viciantes*, com milhões buscando refúgios nos *games* onde os super-poderes dos *players* contrastam radicalmente com a impotência da *pessoa carnal* perante tsunamis, furacões, desertificações etc.

Também é significativo notar que esta *wasteland* do real em *Matrix* resulta de um *colossal ecocídio*, ficando sugerido que após termos usado e abusado dos combustíveis fósseis, fazendo de nosso lar comum um amontoado de ruínas e poluições, perdemos nossa supremacia ontológica e causamos a *noite eterna* vigente sobre este *deserto escuro* onde as máquinas que nós criamos “viraram o jogo” e passaram o dominar o mundo, extorquindo energia de nossos próprios corpos. Corpos humanos agora encarcerados em cápsulas quase criogênicas, mergulhados em estranhos líquidos indutores de sonolência perene, digitalmente mantidos em estado de apática alienação e semi-sono zumbificado, em meio a simulações sem fim: esta era a normalidade do real que Neo descobre.

Mas nosso herói pretende ser (ingenuidade ou megalomania?) um *insurgente, hacker do sistema*, líder guerrilheiro, The One messiânico, desejoso de se articular com a resistência de Zion. Este anteposto da aglomeração humana dentro do *desert of the real*, em resistência neo-Ludita, guerreará interminavelmente durante as peripécias da saga em *Reloaded* (2003), *Revolutions* (2003) e *Ressurections* (2021).

A expressão aqui frisada, *O Deserto do Real*, também batiza tanto um livro do filósofo e psicanalista Slavoj Žižek (Ed. Boitempo) quanto um outro livro de estudos sobre Matrix de William Irwin (Ed. Masdras). Antes disso, originalmente “o deserto do real” figurava na obra de Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (1981), também ela presente no enredo de *Matrix* (1999): Neo possui uma cópia deste livro e o utiliza para transportar um CD-ROM cheio de dados clandestinos e ilegais. Em Baudrillard, por sua vez, o termo remete a Jorge Luis Borges e à fábula do mapa e do território:

If once we were able to view the Borges fable in which the cartographers of the Empire draw up a map so detailed that it ends up covering the territory exactly [...] this fable has now come full circle for us, and possesses nothing but the discrete charm of second-order simulacrum [...]. It is the real, and not the map, whose vestiges persist here and there in the deserts that are no longer those of the Empire, but ours. The desert of the real itself. (BAUDRILLARD, 1981)²¹⁴

Torna-se evidente que o fenômeno dos *simulacros e simulações* possui grande pertinência para uma análise de *Matrix*, fenômeno cultural que tão bem expressa a pervasiva imersão humana na *virtual reality*. Uma senda exploratória interessante, que aqui não seguiremos, levaria-nos para a companhia de cientistas sociais como Bauman e Ulrich Beck, ambos argutos analistas das transformações epocais que fazem com que a modernidade sólida de outrora deságue na modernidade líquida e hiperconectada em que estamos imersos. Onde os sujeitos muitas vezes trafegam de maneira confusa entre mundos reais e ambientes digitais simulados, e onde podem, através de seus avatares eletrônicos, ter uma espécie de segunda vida (não à toa, um dos mais conhecido destes ambientes on-line chama-se justamente *Second Life*).²¹⁵

214 BAUDRILLARD, Jean. *Simulacrum and Simulation*. 1981/1994. Éditions Galilée (French) & University of Michigan Press (English).

215 Neste aspecto, este artigo de Aziz Ali Dad, publicado no jornal paquistanês *The News*, fornece boas pistas sobre *Matrix* visto através de um prisma Baudrillardiano, como obra que fornece “a menacing picture wherein virtual zombies will become important. However, the actors in the virtual world aren’t possessed by some evil or alien spirit. They will be more like ‘humans trapped in pods’. The movie brilliantly mixes the genre of fiction with philosophical questions, and generates a new genre: virtual philosophy.” Cf. <https://www.thenews.com.pk/print/358385-the-desert-of-the-real> Assim, podemos refletir sobre o tema da *zumbificação* e de novas neuroses emergentes neste cenário de subjetividades hiper-conectadas, algo que pode ser sumarizadas por outra expressão sagaz, veiculada por um *hit* da banda Jamiroquai, “*virtual insanity*”.

Um instigante documentário, *A Glitch In The Matrix* (2021), de Rodney Ascher, explorou a fundo a teoria da *simulação* que a saga popularizou, dando voz a pensadores como Nick Bostrom, Emily Poehast, Philip K. Dick, dentre outros. A obra aponta para os riscos de uma “imersão” exagerada dos sujeitos contemporâneos em realidades virtuais onde, com frequência, a agência do *player* pode se desenvolver num cenário de *vale-tudo*, de *niilismo ético*, como ocorre em *Grand Theft Auto* ou *Counter Strike*, *games* que podem conduzir certos sujeitos neles viciados a estados patológicos de esquizofrenia, psicose ou suicídio.

3.9: NOVAS CAVERNAS DE PLATÃO?

Nesta tese, questionarmos criticamente a noção, um tanto reducionista, de que *Matrix* seria uma mera atualização do mito da caverna de Platão e defenderemos que uma compreensão ampliada da obra das Wachowski demanda ir além de uma analogia simples com o que Sócrates descreve em *A República*. É certamente possível distinguir vários pontos de similitude: por exemplo, quando Neo sai da *Matrix* pela primeira vez e é ejetado do tanque, desplugado da simulação, pergunta a Morpheus porque seus olhos doem - eis a resposta: “é porque você nunca os usou antes”; algo que certamente evoca a figura do mito platônico ao quebrar suas correntes e sair da Caverna pela primeira vez, cegado pela luz do sol.

Também julgamos que é certamente muito interessante a qualidade *cinemática* deste que é o mais famoso dos mitos filosóficos e que mobiliza uma espécie de *pré-figuração* do cinema na antiguidade. Porém, muitos críticos e intérpretes ainda operam com um dispositivo cognitivo prisioneiro de um dualismo metafísico, herdeiro do platonismo, em que há uma cisão entre duas “dimensões” transpostas de maneira tosca para a interpretação do enredo da saga *Matrix*: nele haveria 1) um mundo aparente, tido por ilusório e insubstancial, que no filme é criado pelas máquinas que escravizam a humanidade e nos mantêm presos a um cárcere digital, um oásis cibernético, um grande simulacro oni-ilusório, e 2) um mundo real, uma espécie de “exterior” da Caverna Digital, e que é descrito sobretudo através da imagem do *deserto*.

A oposição metafísica *Matrix vs Mundo Real* rompe com o paradigma platônico em vários elementos, dignos de nota para uma compreensão mais aprofundada da obra: é outra estirpe de “oposição” binária que está em jogo pois em *Matrix* o real é o “deserto” e a *Matrix/Caverna* participa do âmbito de um *simulacro quase inescapável*. Se, em Platão, a Caverna é *negativada*, e o exterior da Caverna, sobretudo o Sol do Bem, é positivado como o *télos* desejável da aspiração

humana, em *Matrix* não há de forma alguma uma *ascensão* rumo a uma utopia solar, mas sim a descoberta, feita por Neo, de que *a realidade fora da Caverna-Matrix é um distópico deserto*.

Em sua obra *Lacrimae Rerum - Ensaios Sobre Cinema Moderno*, Zizek dedica o quinto e último ensaio do livro, “Matrix ou os dois lados da perversão” (pgs. 151 a 176), a uma crítica dos 3 primeiros filmes *Matrix*, através da qual realiza as devidas distinções entre a alegoria da Caverna na *Politeia* platônica e a saga Wachowskiana: “a grande diferença é que, quando algum indivíduo escapa da difícil situação da caverna e alcança a superfície da Terra, o que encontra não é mais a alegre superfície iluminada pelos raios do Sol, o Bem supremo, mas o desolador ‘deserto do real’.” (Zizek: 2009, p. 152) O autor explora a fundo temas conexos nos dois filmes que apresentou, dirigidos por Sophie Fiennes, *O Guia Pervertido do Cinema* e *O Guia Pervertido da Ideologia*.

Reflexões afins podem nos levar a pensar nas *atualizações e inovações* que o famoso mito filosófico, um dos mais fecundos da história do pensamento, gerou em seus repercussões contemporâneas: as Neo-Cavernas pós-platônicas do mundo atual tematizam hiperconectividade, o perverso e proliferante *show do eu* que tem em Sibilica uma intérprete sagaz, fenômenos presentes sobretudo em obras-primas da 7ª arte como *O Show de Truman* (Weir, 1998) ou *Mais Estranho Que A Ficção* ²¹⁶ (Forster, 2006). Ainda que a alegoria da Caverna, tal como apresentada por Sócrates a Glauco no Livro VII da *Politeia* de Platão, seja um dos paradigmas que serve à construção conceitual e narrativa de *Matrix*, vale frisar as radicais diferenças entre ambos modelos. De um lado, temos a gloriosa *ascensão ascética* que o herói-filósofo, quebrando as correntes e rumando para fora da Caverna em direção ao Sol do Bem; de outro, o *despertar sombrio* do hacker Neo ao conseguir desplugar-se da Matrix e que revela *feições Nietzscheanas* pois *antiplatônicas*, como frisou Früchtel:

Here true reality is not a pure and abstract kingdom of shapes, but gloomy, dirty, ugly, and life-threatening, a ‘desert’, as Morpheus puts it using the words of anti-Platonist Nietzsche. So-called reality, as Morpheus goes on to explain, consists of no more than electronic signals, which the mind interprets, but which are transmitted to the people via the system. Reality is therefore a twofold construction, a construction of the mind as well as the machines, one that is both mentally and computer generated. (FRÜCHTEL, op cit, p. 214)

Früchtel evoca aqui, na decifração de *Matrix*, a figura do “anti-platonista Nietzsche” e contribui cabalmente para ampliar os horizontes heurísticos da Matrixologia, com frequência refém de um tosco platonismo. Nas parábolas de *Assim Falava Zaratustra*, evoca-se, p. ex., as *três*

216 Remeto aqui, para quem quiser conhecê-las em mais detalhes, a dois de meus artigos on-line: “A ficção confronta todo o nonsense do real: sobre ‘Mais Estranho Que A Ficção’ (2006), a tragicomédia de Marc Forster”: <https://acasadevidro.com/maiestranhoqueaficcao/>. ‘Show de Truman’ (1998): da Caverna do Espetáculo à aventura fora da bolha”: <https://acasadevidro.com/truman-show/>

metamorfoses do espírito, que se desenrolam quando o anti-profeta dionisiaco encontra-se de fato em um deserto tanto metafórico quanto literal, incompreendido pelo comuns dos mortais. Seria o deserto de Neo de alguma forma *análogo* ao deserto de Zaratustra? Tendo que lidar com sua *transmutação de camelo em leão*, e *deste em criança*, em meio a embates contra o Dragão do “Tu Deves” e o onipresente vácuo deixado pela morte de Deus que ameaça-o com o hóspede sinistro do niilismo, o “herói” Nietzscheano, prefigurado na figura dos “espíritos livres”, espraia sua influência pela era do cinema, convocando artistas a uma *poiésis* de *heróis futuristas*.

De acordo com a leitura Früchtliana, presente no capítulo *Heroes of The Future* de *The Impertinent Self*, *Matrix* adquiriu um “status cult” por motivos que vão muito além de ser requentamento da marmitta platônica: a obra é intelectualmente instigante em várias camadas e “aqueles bem versados em filosofia foram capazes de reconhecer instantaneamente o problema epistemológico e sócio-crítico que perpassa o filme, apresentado em uma combinação elegante de Descartes e Putnam, de um lado, e Adorno e Foucault, de outro” (Früchtli, op cit, 211). Ou seja, o filme encara a tarefa de atualizar para um público massivo (afinal, o filme foi um *blockbuster* que vendeu muitos milhões de ingressos e cópias de DVDs) algumas “dúvidas fundamentais” que Descartes e Putnam propuseram, cada um a seu modo, o primeiro a partir da hipótese do deus maligno e enganador, e o segundo a partir da hipótese do cérebro em uma cuba:

Could it not be that we are being deceived in all things by an almighty, evil spirit of Godlike proportions? (...) Could it be that our brains are really lying in tanks filled with a nutrient-enriched solution and connected to a supercomputer, supplying them so perfectly with the electronic impulses that we are deluded into thinking that everything is completely normal? (...) In contrast to Descartes and Putnam, *The Matrix's* answer to the question of whether we as human beings could be fooled in such gigantic dimensions is a loud ‘yes’. (FRÜCHTL, p. 211)

Há muito mais filosofia em *Matrix* do que um mero *update* da Caverna, apesar de ser esta a analogia mais fácil de ser estabelecida: tanto a Caverna quanto a *Matrix* aprisionam através do *poder de sedução das imagens* que não são reconhecidas como artifícios, mas confundidas com realidades autênticas; porém, há também distinções radicais que dizem respeito às respectivas épocas em que tais imagens foram forjadas. *Matrix* emerge já na era digital e participa de subculturas em ascensão no fim do século XX como o *cyberpunk* e o *ativismo hacker*. Inspira-se num longa-metragem animado japonês chamado *O Fantasma do Futuro* (*Ghost in the Shell*), lançado em 1995 e dirigido por Mamoru Oshii. O filme inaugural da saga *Matrix* é precedido também por obras dos anos 1990 que tematizam a imersão do sujeito contemporâneo em um mundo cada vez mais repleto de câmeras de vigilância, video-games, *reality shows*, tendo sido

precedido por *The Truman Show* (1998), do cineasta australiano Peter Weir, e vem numa onda de obras que participam do mesmo *zeitgeist*, como *eXistenZ* de Cronenberg e *13th Hour* de Ruznak (ambos de 1999).

No *Show de Truman*, o protagonista interpretado por Jim Carrey habita uma Caverna de dimensões bem mais amplas que a platônica: uma ilha onde construiu-se um estúdio de televisão, e no qual, desde bebê, nosso herói tem sua vida transmitida em tempo real, até que ele comece, já em sua vida adulta, “a suspeitar que o mundo onde vive é uma mentira, um espetáculo encenado para convencê-lo de que vive num mundo real, e que todas as pessoas em torno dele não passam de atores e figurantes de um gigantesco espetáculo” (Zizek, op cit, p. 152). O herói Neo também passará por um processo de “despertar” que se assemelha ao retratado em *O Show de Truman*, e em ambos os casos Zizek suspeita que há em ação os mecanismos da ideologia, afirmando a “crença de que, fora das fronteiras do universo finito, existe uma ‘realidade verdadeira’ na qual se deve ingressar” (p. 153).

Em suma, defendemos aqui que nem sempre é a melhor das estratégias partir, para a decifração de uma obra contemporânea, lançada na virada para o século 21, de um mito filosófico antigo que, ainda que certamente marque presença em *Matrix*, está ali sendo hibridizado com doutrinas *cyberpunk*, com ativismo *hacker*, com autores como Baudrillard e William Gibson, Descartes e Putnam etc. Só se compreenderá o real impacto de *Matrix* na cultura contemporânea levando em consideração a complexa interlocução que a obra desenvolve também com os videogames, os aparatos de realidade virtual ou aumentada, os avatares eletrônicos e as tendências societárias na direção da ciborguização.

Para concluir, compartilho algumas inquietações que sinto diante da construção do *hacker-herói* no filme: se, por um lado, Neo é um modelo sedutor de resistência à *pós-verdade* e à imersão em *simulacros*, aquele que acorda da ilusão, rompe o véu de Maya, escolhe tomar a pílula do despertar, servindo como um protagonista singularmente *filosófico* e que evoca algo do mito socrático-platônico do filósofo-rei que rompe seu cárcere cavernoso, por outro lado Neo também é descrito como “The One”, ou O Escolhido. Isto sempre me pareceu impregnado de elitismo, uma espécie de sintoma de uma cultura individualista, messiânica, que concebe o heroísmo como privilégio de alguns seres extraordinariamente meritórios. É verdade que o ceticismo do personagem em relação à sua própria vocação messiânica, com hesitações e titubeios, traz uma vulnerabilidade e insegurança que o humaniza. Mas Neo não deve simplesmente ser lido como “o

herói da verdade” que ousa sair do ninho confortável da miragem cibernética, pode ser lido também como o *ídolo* daqueles que estão imersos nas ilusões e famintos por um novo messias.

O "Arquiteto", em *Reloaded*, chega a sugerir que Neo é uma recorrente anomalia programada no *source code* do sistema maquínico, e que faz recorrentes aparições (no segundo filme, o herói é informado que o Neo já está em sua sexta aparição dentro da Matrix). Os filmes problematizam, portanto, a noção de que um sujeito livre que escolhe liberar-se da ideologia maquínica imposta - sugere, muito mais, que o código-fonte da Matrix já prevê rebeldias anti-sistêmicas e construiu “anticorpos” (agentes Smith) para liquidar os dissidentes.

Também podemos pensar no gigante sucesso comercial do filme, ressonante na virada para o segundo milênio, como veiculado a este modelo heróico fornecido as massas cinéfilas: alguém que está dentro do sistema - Mr. Anderson, programador pago por uma corporação Big Tech, um *insider* - que compreende tão bem como os algoritmos e códigos-fonte desta civilização funcionam que é capaz de hackeá-los, libertar-se parcialmente deles, romper com as regras a que outros estão submetidos. Há aqui analogias possíveis com ambíguas figuras heróicas como Edward Snowden (no real) e Winston Smith (na ficção). O poder de sedução da obra tem a ver com sua "*Wake Up*"-*call* (estrondosa também pois a trilha sonora se aproveite de todo o pesado *groove* do Rage Against the Machine), mas, tudo considerado, a contradição excruciante segue em seu núcleo e é difícil decidir se Neo é signo de rebeldia ou de cooptação. No fim do primeiro filme, ele acaba parecendo-se muito com Superman, voando pelos céus; é dotado de super-poderes que incluem desviar de balas e enxergar mesmo depois de ter os olhos vazados. Assim, na indústria cultural, *Matrix* é comercializado e consumido por um público ao mesmo tempo *imerso em simulações*, onde a agência humana está reduzida a apertar botões e manipular mouses e joysticks.

Decerto o sucesso deve-se ao fato de que o público está sedento por *heroísmos* e há uma pervasiva insatisfação com o mundo hiperconectado e os “enxames” digitais; esvaziado de filosofia, extraviado de debates intelectuais relevantes, reduzido a entretenimento raso, *Matrix* é degradado pelo próprio sistema que o engendrou e que ele procurou *hackear* e *criticar* por dentro. *Matrix*, assim, veio tornando-se algo semelhante a CDs de punk ou hardcore vendidos no Walmart; a livros de Bakunin ou Marx em saldão numa *megastore* de *shopping center*; eis a rebeldia transformada em mercadoria, eis a "*gameificação*" dos ímpetos anti-sistêmicos, sinais de que o capitalismo transforma em *commodities* as insurgências, coopta os conteúdos subversivos e tasca-lhes um *price-tag*, lucra com enredos de heróis em levante contra os poderes opressores e não tem pudor de fabricar biquínis e camisetas rentáveis com a imagem icônica de Che Guevara. O

capitalismo, em seus efeitos nefastos mas também em sua resiliência, decerto merece uma consideração mais detida como *réu* num processo que julga os *principais responsáveis* pelo advento das circunstâncias cataclísmicas que talvez estejamos, por má nomenclatura, chamando de Antropoceno. O cinema contemporâneo não vem se dedicando a realizar uma crítica da civilização capitalista industrial e da sociedade de consumo ocidental de várias facetas, uma produção dentro da qual destacamos, pela qualidade de sua filmografia também ancorada na distopia e na sátira, o cineasta sul-coreano Bong Joon-Ho, cujas obras analisados em minúcias em artigos disponíveis na Web no campo da crítica cinematográfica.²¹⁷

217Conferir, sobre os filmes de Bong Joon-Ho, os seguintes artigos sobre *Hospedeiro*, *Okja*, *Parasita*, *Mickey 17*, *Mãe*, *Cães Que Ladram Não Mordem*: <https://acasadevidro.com/hospedeiro/>, <https://acasadevidro.com/parasita/>, <https://acasadevidro.com/mickey17/>, <https://acasadevidro.com/caes-bong/>, <https://acasadevidro.com/mother-bong/>. Cf. Também comentários sobre Joon-Ho na análise de um clássico do sci-fi distópico de 1973, “Soylent Green” (R. Fleischer): <https://acasadevidro.com/soylent-green/>

CAPÍTULO 4. DIANTE DE GAIA: ENFRENTANDO O ANTROPOCENO COM ARTE

4.1: GAIA, A INCONTORNÁVEL

Para qualquer pesquisador da controversa temática do Antropoceno torna-se inviável desviar da entidade nomeada Gaia: não apenas no âmbito das ciências humanas, onde tornou-se conceito cada vez mais recorrente, mas também nas ciências naturais de onde se origina (como a biologia, a climatologia, a astrofísica, a teoria da evolução etc.) o nome Gaia prolifera. O que não deixa de nos suscitar certa perplexidade (*thaumazein*), considerada uma das forças propulsoras da reflexão filosófica, já que neste processo recupera-se uma deusa da mitologia grega para tentar representar o planeta e sua biosfera tal como descritos pela Ciência do Sistema Terra (CST). A Gaia mobilizada nos debates do século 20 e 21 aparece-nos como uma metáfora poderosa e um aparato representacional que tem a intenção de descrever o planeta Terra como um sistema complexo e interconectado, em que a vida e o ambiente são incompreensíveis de maneira isolada e precisam ser percebidas em suas interações.

Gaia, a incontornável, não é mais aquela da *Teogonia* de Hesíodo quando nos aparece nos escritos de Lovelock, Margulis, Coccia, Danowski, Viveiros de Castro, Latour, Stengers, Haraway, Crist, Chakrabarty. Neste capítulo, tentaremos sondar mais a fundo as metamorfoses de Gaia e o que ela vem sendo convocada a significar em nosso atual contexto de debates intelectuais, sobretudo a noção de que a Terra funciona como um sistema autorregulador, onde a vida e o ambiente físico-químico coevoluem de maneira a manter condições propícias para a sustentação e evolução de uma vida multifacetada. Ao abordar o que significa estarmos *Diante de Gaia* – nome da edição brasileira das cruciais *Gifford Lectures* de Latour, traduzidas como *Oito Conferências sobre a Natureza no Antropoceno* – enfrentaremos também o tema da *representação*, sobretudo nas artes da imagem, desta entidade, tentando compreender no que este planeta cognominado Gaia difere de termos como mundo e globo, usualmente utilizados para se referir muito mais àquilo que o *artifício humano criou sobre a superfície do planeta*.

Esta tese afirma que Gaia só é compreensível através de um esforço transdisciplinar que não considere os domínios das humanidades e das ciências ditas exatas como estanques e intransponíveis. Por isso enfatizamos um fato bem documentado na história da CST: Lovelock resolveu batizar a teoria por inspiração de um escritor de ficção, seu amigo William Golding, o que abordaremos em mais minúcias a seguir, indicando que o intercâmbio entre cientistas e artistas é muito mais intenso do que costuma sonhar nossa logocêntrica filosofia. Oferecemos também a análise e discussão pormenorizada de obras de arte que carregam Gaia não apenas em seus títulos,

mas que mobilizam todo um aparato estético no empenho intrincado de representar a dita cuja: para este fim, mobilizaremos conteúdos da peça de teatro holandesa *The Gaia Hypothesis*, incluindo uma entrevista exclusiva com sua realizadora Lindertje Mans, realizada durante o período desta pesquisa que realizou-se em Amsterdam, assim como focaremos nossa reflexão projeto artista brasileiro *Reviravolta de Gaia*, movimento social de rua inovador que também gerou um livro ilustrado homônimo e inspirou o filme *Eu Sou Uma Arara*, aqui esmiuçado.

Pensar a imagem fotográfica e filmica nesta época geológica dos humanos faz com que nos deparemos com outras questões de difícil resolução, já que ainda emergentes e pouco estudadas: Timothy Morton (2023) propõe o conceito de *hiperobjetos* para se referir a entidades que o aparato sensorial do ser humano não pode abarcar por serem demasiado gigantes para que possam caber no campo visual de um corpo humano; e não seria Gaia um desses hiperobjetos? E não geraria ela o dilema: como representar, num filme, foto ou uma pintura, este hiperobjeto?

O debate de Morton sobre os *hiperobjetos* parece-nos similar àquela empreendido por G. Anders (2023) através de seu conceito de *supraliminar*, em contraste com o *subliminar*: estaríamos diante de um “objeto” tão gigante que ultrapassa os poderes de nossos sentidos e de nosso intelecto de realmente abarcá-lo, já que somos nós é que estamos “embarcados”, e com um inevitável viés parcial e limitado, no seio deste hiperobjeto supraliminar:

Com a expressão supraliminar designamos, à diferença dos conhecidos estímulos subliminares, que são demasiado pequenos para transpor o limiar do que é perceptível ou imaginável, os estímulos que são demasiado grandes para que ainda possam ser percebidos ou imaginados. A ameaça não permanece invisível *apesar* de ser demasiado grande, mas, ao contrário, *porque* ela é tão grande, isto é, *grande demais*. Naturalmente, essa fatídica ‘supraliminaridade’ é muito conveniente para todos aqueles que estão positivamente interessados na manutenção da ignorância da humanidade. Eles podem confiar nela e incluí-la em seus cálculos táticos. (...) Por meio de sua imensidão, a ameaça sobrecarrega nossa limitada capacidade de apreensão (tanto da percepção quanto da fantasia); ela ‘não penetra’ em nós, ela ‘permanece fora’, nem o indivíduo nem a sociedade são capazes de incorporá-la – em suma: ela não é registrada como existente. Não apenas o demasiado pequeno é inapreensível (no sentido de ‘subliminar’), mas também o demasiado grande. (ANDERS: 2023)²¹⁸

Gaia, a grandiosa, coloca-nos o desafio de apreendê-la enquanto hiperobjeto supraliminar. Mais difícil ainda é esta apreensão pois estamos *dentro* dela, por assim dizer, somos seus componentes, num sentido que se aproxima da doutrina de Spinoza, *deus sive natura*: os seres humanos são partes de *Deus*, ou seja, *A Natureza*, o que poderíamos traduzir como *somos parte do “corpo” gigantesco de Gaia*. Mas como uma parte relativamente minúscula pode compreender o que lhe excede em muito na extensão, na magnitude, na imensidão? ²¹⁹ Coloca-se então aqui a questão da possibilidade de representar em imagens algo de tamanho gigantismo e da importância desta percepção da Terra-como-um-todo, vulgo Gaia, para nossa teoria e práxis ecológicas. Podemos retomar aqui,

218 ANDERS, G. *A Ameaça Atômica: Reflexões Radicais Sobre a Era Nuclear*. Ed. N-1: 2023, pgs. 129 e 205.

na companhia de Morton, um momento-chave nesta discussão: quando a nave Apolo 17, em Dezembro de 1972, produziu a fotografia *The Blue Marble*:

Ver a Terra do espaço é o início do pensamento ecológico. Os primeiros aeronautas, os pilotos de balão viram a Terra imediatamente como um mundo alienígena. Ver a si mesmo de outro ponto de vista é o começo da ética e da política. (...) O atual desastre ecológico, do qual só sabemos por causa de uma ciência interdisciplinar muito sofisticada, abriu um buraco gigante no tecido de nossa compreensão. O pensamento ecológico imagina a interconectividade, que é o que chamo de *malha*. Quem ou o que está interligado com o que ou quem? A malha de coisas interconectadas é vasta, de um jeito que talvez seja imensurável. (MORTON: p. 31)²²⁰

Quem fala hoje em Gaia refere-se a esta entidade vasta, esta malha interconectada, esta teia de organismos e *habitats* constituindo emaranhados. De modo que a nomeação, ao apelar para uma deusa grega que serve como potência cosmogônica, corre o risco de confundir a compreensão deste *hiperobjeto* com o ato de denominá-lo. É evidente que há inúmeras diferentes compreensões de Gaia, algumas criticáveis pelo equívoco de imaginarem algo *semelhante ao ser humano*, como uma Gaia dotada de consciência, intencionalidade, planejamento, que praticaria *consciente e teleologicamente* aquilo que mantêm as condições propícias para a teia da vida. Esta Gaia metafísica, divinizada, poderia suscitar posturas criticáveis, como a de uma seita de devotos que, diante da catástrofe ecológica, se pusessem a rezar para a deusa Gaia, concebida como dotada de ouvidos para compreender a linguagem humana, preocupada em atender às preces de seus fiéis; tal concepção certamente seria profundamente equívoca e foi radicalmente criticada e desconstruída pelos artigos do livro *Gaia: de Mito a Ciência*²²¹.

A questão da imagem faz-se presente no debate sobre Gaia e Antropoceno não apenas pelo fato de que a teoria emerge apenas após as primeiras fotografias do planeta como um todo tiradas a partir do espaço. Como veremos, Latour irá apelar para a análise de filmes como *Gravidade* de Alfonso Cuarón para explorar o tema, o que nos leva à seguinte consideração: a emergência da Gaia contemporânea também é dependente da emergência de uma *tecnologia avançada* que une os foguetes capazes de voar para fora da Terra, e as câmeras fotográficas capazes de captar fótons emitidos por “esta estranha e bela anomalia” que é nosso planeta – segundo Lovelock, o único planeta do sistema solar e do universo conhecido que possui vida é “anômalo” em relação aos outros plane-

219 Parece-nos que uma bela expressão poético-musical deste problema duma “cena” ampla demais para ser abarcada pelo olhar encontra-se na canção “The Big Picture”, do Bright Eyes, escrita por Conor Oberst, em que se canta: “The picture's far too big to look at, kid. / Your eyes won't open wide enough. / And you're constantly surrounded / By the swirling stream of what is and what was. / Well, we all made our predictions, but / The truth still isn't out. But if you wanna see the future / Go and stare into a cloud.” (Presente no álbum *Lifted...*, de 2002).

220 MORTON, T. *O Pensamento Ecológico*. Ed. Quina, 2023.

221 ELI DA VEIGA (org.). *Gaia: de Mito a Ciência*. Ed. Senac, 2012. Autores: Charbel Niño El-Hani, Mauro Rebelo, Nei Freitas Nunes-Neto, Ricardo Santos do Carmo, Sonia Maria Barros de Oliveira.

tas dos arredores cósmicos (Vênus, Marte, Júpiter etc.), destituídos de condições propícias à vida, também pelo fato de que “a Terra é uma construção biológica” (Lovelock: 2014, p. 85)²²².

Foi apenas quando pudemos vencer a força da gravidade com nossas máquinas voadoras, aventurando-nos no espaço sideral, que emergiu a *Blue Marble*, aqui considerada como emblema de uma *imagem com força de mudar a História*, ao revelar nosso planeta azul suspenso no espaço. Sobre o tema, o pensador brasileiro Porto-Gonçalves, perspicaz crítico da globalização capitalista, escreveu palavras dignas de serem lembradas:

A FORÇA DA IMAGEM DA GLOBALIZAÇÃO: Estávamos em finais dos anos 1950 e o cosmonauta russo Yuri Gágarin, pela primeira vez, viu a Terra do espaço. "A Terra é Azul", disse. Os EUA, sentindo-se parcialmente vencidos na corrida espacial e tecnológica, desencadearam, então, um ousado projeto espacial que culminaria com a nave Apollo - afinal, tratava-se de se mostrar mais bonito - que desceria anos mais tarde (1969) suavemente na Lua. A Terra era azul, redonda e pequenina, olhada daquele ponto de vista! Essa imagem se tornaria um duro golpe na visão antropocêntrica. Nós que nos considerávamos os Senhores do Mundo, pelo menos na versão do Renascimento europeu, nos víamos passageiros de um pequeno planeta - a Nave Terra. A Terra era um planeta finito solto num espaço infinito, idéias que começam a deixar de ser conceitos filosóficos e científicos para se tornarem IMAGEM. E, a partir dessa época, a IMAGEM tornar-se-ia cada vez mais poderosa. A idéia de que estamos imersos num globo já não é mais fruto somente da capacidade de abstração construída pelo pensamento, o qual dava origem a globos terrestres de plástico, de ferro, de papelão ou de madeira, manipulados nas escolas. Não, agora estamos imersos num globo solto no espaço, mas um globo que lá está, objetivamente, e que nos foi colocado por uma objetiva que a fotografou. Além de ser azul, redonda e finita, a Terra não tem fronteiras, a não ser as da natureza.²²³

Este trecho é crucial por revelar que, no período inicial da Guerra Fria, que coincide também com a Grande Aceleração, houve uma revolução em nossa percepção ocasionada pela conjunção entre a tecnologia de viagens espaciais e as fotografias e filmagens que pela primeira vez foram realizadas de fora da Terra, gerando imagens que se tornaram emblemáticas. Em outros termos, esta tese afirma que Gaia não pode ser compreendida jamais como uma entidade “natural”, na exclusão da cultura: não apenas só emerge esta cosmovisão após foguetes e câmeras serem inventados; os artefatos tecnológicos e artísticos passaram a integrar esta Gaia contemporânea, de modo que às esferas ou domínios terrestres, que agem de maneira interconectada e interativa, para além da litosfera, hidrosfera, criosfera e atmosfera, devemos adicionar a tecnosfera. É um dos desafios que nos propomos abordar uma Gaia no Antropoceno levando a sério a noção de que há uma *materialidade da arte* (e, logo, de artes específicas como o cinema) e que a arte, em sentido amplo, *integra* ou *compõem* Gaia ao invés de apenas representá-la.

O cinema não olha de fora para o Antropoceno – isto que Diane Ackerman chamou de *The Human Age* e vem descrevendo com incomparável riqueza de detalhes ²²⁴: não se trata de pensar o

222 LOVELOCK, J. “Gaia – Um Modelo Para a Dinâmica Planetária e Celular”. In: THOMPSON, W. I. *Gaia – Uma Teoria do Conhecimento*. São Paulo: Gaia, 2014.

223 PORTO-GONÇALVES. *A Globalização da Natureza e a Natureza da Globalização*. Civilização Brasileira 2006.

224 ACKERMAN, Diane. *The Human Age: The World Shaped by Us*. Headline, 2014.

cinema como se este espiasse pelo buraco da fechadura um fenômeno do qual está excluído e do qual não é partícipe. Pelo contrário, afrontamos aqui a noção de um cinema como uma espécie de olho mecânico imparcial, que apenas observa e registra, o que consideramos um equívoco ingênuo, e afirmamos, na esteira das pesquisas de Kracauer, Fay, Beller e Bourriaud, que o cinema é um *partícipe* do Antropoceno, constituindo-se como uma das práticas estéticas do mundo contemporâneo com maior “pegada ecológica” e mais robusta tendência à “criação de mundos” (*worldbuilding*) artificiais²²⁵. O cinema, portanto, é um campo de vasto interesse para a compreensão do Antropoceno como empreendimento multiseular de *artificialização tecno-científica* de uma Gaia que hoje carrega em seu bojo o peso dos trilhões de toneladas da tecnologia engendrada pelo *homo sapiens*, tão pesada e onipresente que há quem prefira chamar a época da geohistória em que adentramos pelo termo Tecnoceno. Para além disso, Gaia nos convoca a refletir sobre mito, narrativa, metáfora.

Não é curioso e digno de reflexão que Gaia, um mito cujo aparição literária mais antiga é a *Teogonia* de Hesíodo, tenha passado por complexas metamorfoses até tornar-se o nome que batiza uma das mais debatidas teorias científicas da atualidade? Também não é notório que cientistas naturais, *assim como* pesquisadores das ciências humanas e sociais, estejam nas últimas décadas pensando e filosofando com este conceito/símbolo/mito, e que o debate sobre Antropoceno parece incapaz de romper um certo feitiço diante desta entidade que, ao menos para aqueles que foram treinados na “escola de suspeita”nietzschiana, poderia nos conduzir de novo ao velho colo da metafísica? Também não é digno de elucidação que *estórias e narrativas*, como o mito de criação do povo heleno (no princípio era o Caos, a este se seguiu Gaia, que pariu Urano, cujo filho Cronos...), impactem o âmbito científico que supostamente opera em chave secular/laica e no exterior do campo das narrativas mitológicas?²²⁶

225 Tais reflexões são inspiradas sobretudo por KRACAUER, S. *O Ornamento da Massa*, sobretudo o capítulo “O Mundo de Calicó”, Ed. Cosac Naify, p. 303-348, 2009; FAY, J. *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*. Oxford: 2018; BELLER, J. *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*. University Press of New England: 2008.

226 O helenista Jean-Pierre Vernant explica que “foi no próprio seio do Caos que surgiu a Terra/Gaia. Portanto, nasceu depois do Caos e representa, em certos aspectos, seu contrário. (...) À confusão e à tenebrosa indistinção de Caos opõem-se a nitidez, a firmeza e a estabilidade de Gaia. É possível definir Gaia como o lugar onde os deuses, os homens e os bichos podem andar em segurança. Ela é o chão do mundo. (...) Gaia é a mãe universal. Florestas, montanhas, grutas subterrâneas, ondas do mar, vasto céu, é sempre de Gaia, a Mãe-Terra, que eles nascem. Depois de Caos e Terra aparece, em terceiro lugar, o *Eros* primordial... Terra/Gaia engendra um personagem muito importante, *Ouranos*, Céu; depois, traz ao mundo *Póntos*, a água. Pela força íntima que tem, Terra/Gaia desenvolve o que já estava dentro de si... Então, Urano se deita sobre ela... essa pobre Terra/Gaia acaba grávida de uma série de filhos que não conseguem sair de seu ventre... ali onde o próprio Urano esteve antes de nascer... Terra/Gaia explode de raiva, está furiosa por reter em seu seio esses filhos que, sem poderem sair, deixam-na inchada, comprimem-na, sufocam-na. Dirige-se a eles, os Titãs, dizendo-lhes: ‘vosso pai nos faz injúria, nos submete a violências horríveis, isso tem de acabar. Deveis revoltar-vos contra vosso pai Céu/Urano.’ Só o caçula, Crono, aceita ajudar Gaia e enfrentar o pai.” (VERNANT, *O Universo, Os Deuses e os Homens*, Cia das Letras, 2000, pg-17,22)

Será que a figura de uma Ciência imune ao Mito, de uma prática científica totalmente independente ou mesmo arredia ao campo das *narrações literárias*, não passa de um mito a mais que fomos induzidos a crer? A ruptura com o Holoceno, antropogênica ainda que não atribuível a *todos* os humanos, não é justamente o *colapso de uma estabilidade climática* que reinou por cerca de 12 mil anos, desde o fim da última era glacial, e não seria o Antropoceno a *intrusão na História* (e não apenas na história humana, mas na história da Vida e do Planeta, como veremos) de uma Gaia nada maternal, de uma Gaia turbulenta, capaz de engendrar catástrofes, hiperobjeto, superorganismo ou megaentidade que age cada vez mais como se tivéssemos agitado o Caos em sua base?

4.2: A INTRUSÃO DE GAIA NA HISTÓRIA

Gaia faz sua “intrusão na História”, como proposto por Isabelle Stengers, filósofa belga engajada em “fabricar esperança à beira do abismo”²²⁷. Suscitando também uma proliferação de histórias²²⁸ e constituindo um “acontecimento que nos atormenta”, abordado sobretudo no cap. 4 de *No Tempo das Catástrofes*, Gaia nomeia “uma forma inédita de transcendência”:

A própria Gaia não está ameaçada, diferentemente de inúmeras espécies vivas que serão varridas pela anunciada mudança de seu meio, com uma rapidez sem precedentes. Os inúmeros micro-organismos continuarão, com efeito, a participar de seu regime de existência, o de um ‘planeta vivo’. É precisamente pelo fato de não estar ameaçada que ela faz com que as versões épicas da história humana pareçam caducas, quando o Homem, em pé sobre duas patas e aprendendo a decifrar as ‘leis da natureza’, compreendeu que era mestre de seu destino, livre de qualquer transcendência. Gaia é o nome de uma forma inédita, ou então esquecida, de transcendência, desprovida das altas qualidades que permitiriam invocá-la como árbitro, garantia ou recurso; um suscetível agenciamento de forças indiferentes aos nossos pensamentos e aos nossos projetos. (Stengers: 2015, op cit, p. 40-41)

Não mais apenas o nome de uma deusa grega primordial, que emerge a partir do Caos primordial, Gaia é hoje presença multiforme e polifônica também em meio aos debates e controvérsias provocados pela proposta de que entramos na nova era geológica do Antropoceno. Quem está atento à produção acadêmica em ciências humanas e à produção artístico-cultural em várias linguagens também sabe que Gaia se espraia por nosso *zeitgeist*, e algo de sua figuração na mitologia grega prossegue tendo pertinência, uma vez que “Gaia é agora, mais do que nunca, a bem nomeada, pois se no passado foi honrada, foi por ser temida, aquela a quem os camponeses se dirigiam pois

²²⁷Aqui nos referimos ao título do documentário sobre Stengers realizado por Fabrizio Terranova, *Fabriquer l'espoir au Bord du Gouffre* (Bélgica, 2023, disponível no Mubi).

²²⁸Discordo daqueles que julgam dispensável a distinção entre as palavras *história* e *estória*, que em inglês tem seus símiles em *story* e *history*; é crucial distinguir entre uma *história/history* que tem pretensão de ciência ou de verdade, oferecendo relatos com a intenção de representar a realidade pretérita como efetivamente ocorreu, e uma *estória/story* que assume-se como ficção ou invenção, sendo uma narrativa sem intento de comunicar o que realmente ocorreu, ocorre ou ocorrerá, vinculando-se assim muito mais ao campo da fabulação, da especulação e da invenção ou criatividade linguística, poética. Suprimir *estória* ou *story*, e tudo subsumir sob o vocábulo *história* ou *history*, parece-nos conduzir a uma grave falha epistêmica que nos lança à indistinção entre as diferentes pretensões de verdade das narrativas que deveríamos saber distinguir.

sabiam que os homens dependem de algo maior do que eles, de algo que os tolere, mas de cuja tolerância não se deve abusar”:

Gaia era anterior ao culto do amor materno que tudo perdoa. Uma mãe, talvez, mas irascível, que não se deve ofender. E ela é anterior à época em que os gregos conferem a seus deuses o sentido do justo e do injusto, anterior à época em que eles lhes atribuem um interesse particular por seus próprios destinos. Tratava-se, antes, de ter cuidado para não ofendê-los, para não abusar de sua tolerância. Imprudentemente, uma margem de tolerância foi de fato ultrapassada, é o que os modelos dizem cada vez com mais precisão, é o que os satélites observam e é o que os Inuit sabem. (Stengers: 2015, op cit, p. 39)

Stengers defende a pertinência da nomeação e explora as questões, demandando resposta coletiva, que esta “intrusão de Gaia” nos convoca a forjar, inclusive em matéria de histórias e narrativas. Porém, também manifesta seu desejo de “conservar a memória de que este nome, Gaia, estava vinculado em primeiro lugar, no século XX, a uma proposição de origem científica”, formulada por James Lovelock e Lynn Margulis nos anos 1970, e que conceitua a Terra como organismo vivo, planeta simbiótico, em que própria Vida em sua multiplicidade de formas deve ser levada em consideração como fator-chave para abrir a porta de uma compreensão ecológica profunda e complexa:

Margulis e Lovelock contribuem para esclarecer o denso conjunto de relações, articulando o que as disciplinas científicas tinham o hábito de tratar separadamente: os seres vivos, os oceanos, a atmosfera, o clima, os solos mais ou menos férteis. Dar um nome, Gaia, a esse agenciamento de relações, era insistir sobre duas consequências dessas pesquisas. Aquilo de que dependemos e que foi com frequência definido como ‘dado’, o enquadramento globalmente estável de nossas histórias e cálculos, é produto de uma história de co-evolução, cujos primeiros artesãos e verdadeiros autores permanentes foram as inúmeras populações de micro-organismos. E Gaia, ‘planeta vivo’, deve ser reconhecida com um ‘ser’, e não assimilada a uma soma de processos... Interrogar Gaia é, então, interrogar algo coeso, e as questões dirigidas a um processo particular podem pôr em jogo uma resposta, às vezes inesperada, do conjunto. (Stengers, 2015, op cit, p. 38)

Stengers ensina, portanto, a arte do cuidado e do respeito com o que é minúsculo e por isso julgado desimportante, tornando injustificável e atroz qualquer postura de soberba humana diante dos micro-organismos que foram cruciais para a elaboração de Lovelock/Margulis de uma teoria científica que confronta o mecanicismo com um viés mais holístico e animista ²²⁹. Stengers demanda certa reverência respeitosa por esta Gaia em que estamos imersos, vista como um ser onde a interdependência e interconectividade ontológicas, devidamente reconhecidas, tornam caduca qualquer arrogância supremacista de humanos intoxicados por ilusões de separatividade. Gaia também é

229 Vale enfatizar o quanto Lynn Margulis desenvolveu sua cosmovisão ao mirar o minúsculo, o microscópico, os micro-organismos, as células, atitude nas antípodas do desdém excepcionalista de certos humanos pelo que é invisível a olho nu – acerca do tema, conferir o documentário *Symbiotic Earth: How Lynn Margulis Rocked the Boat and Started a Scientific Revolution* (2019), de J. Feldman, consultado em <https://kolektiva.media/w/xmbm7yH8BGfZdrGT9aiEL9>. Margulis também cunhou o termo “holobiontes”, fio condutor de um documentário que conta com entrevistas concedidas por Haraway: *Holobiont Society* (2024), de Dominique Koch, instalação artística, cf. <https://dominiquekoch.com/works/holobiont-society/>. Já o filme *Animate Earth: Science, Intuition and Gaia*, de Sally Angel e Josh Good, explora as ideias de Harding, um dos colaboradores de Lovelock – cf. <https://www.videoproject.org/Animate-Earth.html>.

o nome daquilo que doravante torna inseparáveis os domínios da história humana e da história natural, que passam a ser vistos como amalgamados.

A Hipótese Gaia afirma, por exemplo, que o planeta Terra em seu passado distante não tinha oxigênio respirável em sua atmosfera – no artigo “Os Primórdios da Vida”, Margulis expôs suas pesquisas sobre “a vida mais primitiva na Terra que consistia apenas de células de bactérias procariotas; os organismos feitos de células eucariontes só aparecem em cena muito mais tarde. Para explicar a sequência de eventos que ligam as ancestrais procariontes às suas descendentes eucariontes, adoto a teoria de que certas organelas de células eucariontes foram originadas pela simbiose.” (Margulis: 2014, p. 96-97)²³⁰

Gaia dá nome ao planeta simbiótico, o único no universo conhecido onde há vida, e esta foi moldando a atmosfera a ponto de *oxigená-la* a certo ponto da história natural: se na atualidade nossa atmosfera tem cerca de 21% de oxigênio, é falso pensar que sempre foi assim, ou que se trata de uma dádiva divina que sempre esteve e sempre estará aqui. Houve bilhões de anos onde o planeta não teve condições para a emergência de formas complexas de vida baseadas em células eucariontes. Aquilo que chamamos de *meio ambiente* é na verdade forjado pela própria vida em evolução, e não apenas um cenário ou pano-de-fundo onde esta se desenrola. Como destaca Schlanger, o conceito de *holobionte*, definido por Margulis como “um organismo composto, feito de muitos organismos tabalhando em conjunto”, é crucial para a compreensão da Teoria Gaia:

Lynn Margulis achava que talvez esse tipo de simbiose entre organismos diferentes fosse mais importante para nossa história evolutiva do que as mutações lentas, aleatórias, que a ciência acredita ser a fonte de todas as mudanças evolutivas. Sua tese foi comprovada (...) quando a análise genética moderna passou a existir e os pesquisadores puderam ver, pela primeira vez, que realmente todas as mitocôndrias e cloroplastos nas células eucariontes contêm DNA de vários organismos. (...) Nós, criatura maiores, só podemos transferir material genético passando-o à nova geração – isto é, tendo bebês. Mas as bactérias não têm essas restrições. Elas podem transferir genes em tempo real com bactérias vizinhas, sendo ou não da mesma espécie... Se as características genéticas das bactérias fossem aplicadas a seres maiores, escreveu Margulis, viveríamos num mundo de ficção científica, em que as pessoas poderiam ganhar asas assimilando genes de um morcego, ou um cogumelo poderia ficar verde e fazer fotossíntese assimilando genes de uma planta vizinha. (Schlanger: 2024, p. 189, 190)²³¹

Autor de uma trilogia de obras – *O Antropoceno e a Ciência do Sistema Terra*, *O Antropoceno e As Humanidades*, *O Antropoceno E o Pensamento Econômico* - José Eli da Veiga vem agindo no Brasil como um dos mais laboriosos pesquisadores da Ciência do Sistema Terra (CST) e de como esta ressoa através das ciências humanas e da filosofia, empenhando-se em explicar a complexidade do que se nomeia Gaia. Para este autor, há simplismo e equívoco em consid-

230 MARGULIS, L. “Os Primórdios da Vida”. In: THOMPSON, W. I. *Gaia – Uma Teoria do Conhecimento*. São Paulo: Gaia, 2014.

231 SCHLANGER, Zoe. *Devoradoras de Luz – Como a inteligência das plantas nos oferece uma nova compreensão sobre a vida na Terra*. Objetiva: 2024.

erar Gaia apenas como símbolo de uma Terra como grande organismo vivo, já que a ênfase deve recair no fato de que “a biosfera e os componentes físicos da Terra estariam intimamente integrados” e que não há maneira de compreender a Vida como protagonista e o “meio ambiente” apenas como pano-de-fundo:

Até poucas décadas, as ciências naturais encaravam a vida no planeta como passiva, subordinada a eventos climáticos e geológicos. Lovelock, ao formular a Teoria Gaia, inaugurou um contraponto marcante a esta perspectiva, afirmando a existência de uma complexa rede de inter-relações entre meio e biota e, portanto, negando a mera adaptação da vida ao ambiente. (ELI DA VEIGA: *Gaia, de Mito a Ciência*. São Paulo: 2012, p. 7)

No entanto, uma acalorada controvérsia também opõe Stengers a Lovelock, revelando que a noção de “consenso científico” pleno é falsa e que há muita amplitude de discórdia mesmo entre aqueles que aderem à nomeação do planeta Terra como Gaia: afrontando a noção de uma “desforra” ou “vingança” de Gaia contra os humanos, que parece atribuir a esta uma intencionalidade e uma agência típica de divindade olímpica, Stengers promove uma *secularização* mais plena ao afirmar que “a luta é *contra o que provocou Gaia*” e critica mordazmente a asserção lovelockiana que preconiza uma radical diminuição demográfica dos organismos humanos:

Se ouvirmos Lovelock, hoje profeta do desastre, para acalmar Gaia e viver razoavelmente bem em harmonia com ela, seria preciso reduzir a população humana para uns 500 milhões de pessoas. Os cálculos ditos racionais, que chegam a concluir que a única solução é a erradicação da grande maioria dos seres humanos daqui até o fim do século, não conseguem disfarçar o delírio de uma abstração assassina e obscena. Gaia não pede uma erradicação dessas. Ela não pede nada. (Stengers: 2015, p. 41)

Voltaremos a debater Stengers no porvir desta tese, mas por hora desejamos negritar a emergência de estudos sobre a representação de Gaia pelo cinema, sobretudo dentro do gênero *sci-fi distópico*: a partir de seu mestrado e doutorado na Universidade de Colônia, a autora Friederike Ahrens redigiu um livro que analisa *Eu Sou a Lenda* (2007) e a série de filmes *Planeta dos Macacos* (2011-2017) na perspectiva de uma possível representação cinematográfica de Gaia transposta para o âmbito da ficção científica²³². Evidências a mais de um possível intercâmbio fecundo entre o campo das artes e o da CST serão exploradas a seguir a partir de *Lord of The Flies*, romance de Golding e filme de Brook.

232 AHRENS, F. *Gaia-Ästhetiken im zeitgenössischen Spielfilm: Das Wahrnehmbar-Werden der Erde in der filmischen Post/Apokalypse* (Environmental Humanities 4). J.B. Metzler: 2024. Cf. <https://artes.phil-fak.uni-koeln.de/forschung/dissertationsprojekte-im-integrated-track/profilseiten-it/1857>.

4.3: WILLIAM GOLDING E *O SENHOR DAS MOSCAS*: Uma ilha distópica inspirando a ciência contemporânea

Gestada também com base em diálogos de Lovelock com seu amigo e colaborador William Golding, autor do romance *O Senhor das Moscas* e vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1983, a Teoria Gaia teve ampla ressonância posterior em obras acadêmicas, filmicas e performáticas²³³. Até mesmo um intelectual como Bruno Latour, filósofo da ciência e antropólogo dos modernos, atuou como agente cultural e produziu o espetáculo teatral *Gaia Global Circus: Uma Tragédia Climática*, desvendada em suas *Gifford Lectures* (publicadas no Brasil no livro *Diante de Gaia*), também dedicando-se em conferências a explicar que *Gaia Não É O Globo* (ou seja, o que chamamos de Gaia é distinto tanto do que Hesíodo descreve em sua *Teogonia* quanto da Terra/Globo dos teóricos da globalização).²³⁴

Antes de fazer sua “intrusão na História”, como nos alertam Chakrabarty, Stengers e tantos outros, Gaia foi matéria de *storytellers*. Conta-se que o cientista Lovelock, empregado da NASA, batizou sua hipótese teórica em diálogo com um literato, um contador de histórias sombrias e acabrunhantes: Golding, responsável pelo co-batismo da Teoria Gaia, retrata algumas dezenas de crianças e adolescentes, sobreviventes de um acidente aéreo ocorrido em meio à Segunda Guerra Mundial, tentando sobreviver em uma ilha sem a supervisão de nenhum adulto, em *Lord of the Flies*, uma distopia *dark*, precursora dos *Hunger Games* (este, uma das franquias das mais lucrativas da indústria do livro e do cinema no século 21, merecendo inclusive análise da filósofa Marilena Chauí²³⁵).

Ainda que escrita antes da forja do termo Antropoceno, a obra de Golding traz emblemáticas imagens de vasta transformação ambiental por agência humana, como nas inúmeras ocasiões onde os desesperados pivetes botam fogo na vegetação nativa, no intento de que a fumaça das queimadas sirvam de alerta e comuniquem um S.O.S. às equipes de resgate. Uma releitura do romance ilumi-

233 Cf. RUSE, Michael. *The Gaia Hypothesis*; MARGULIS, Lynn. *The Symbiotic Planet*; CRIST, Ellen, *Gaia in Turmoil*.

234 LATOUR, B. *Why Gaia is not the Globe – and why our future depends on not confusing the two*. Conferência disponível na íntegra em vídeo e proferida em 2016 na The School of Culture and Society da [Aarhus University](https://www.youtube.com/watch?v=7AGg-oHzPsM). Dina-marca: <https://www.youtube.com/watch?v=7AGg-oHzPsM>. Um reportagem de TV francesa sobre a peça, criada na época da COP21 por Latour, *Gaia Global Circus*, pode ser assistida em <https://youtu.be/0pcLwwZooX4?si=sVjn9iXSO-Frqwq>.

235 O último capítulo do livro didático de Chauí *Introdução à Filosofia* aborda *Jogos Vorazes* como distopia futurista que recupera elementos da luta de gladiadores no Coliseu romano, do Antigo Regime monárquico francês emblematisado pelo Palácio de Versalhes e do regime hitlerista (III Reich) alemão hibridizados pelas obras literárias de Suzanne Collins. Cf. CHAUI. ... Esta filósofa também explora os vínculos entre o mito e a filosofia de modos interessantes, que aponta diferenças mas consonâncias: “O mito falava em Urano, Ponto e Gaia; a Filosofia fala em céu, mar e terra. O mito narra a origem dos seres celestes (os astros), terrestres (plantas, animais, homens) e marinhos pelos casamentos de Gaia com Urano e Ponto. A Filosofia explica o surgimento desses seres por composição, combinação e separação dos quatro elementos — úmido, seco, quente e frio, ou água, terra, fogo e ar (Chauí, *Convite à Filosofia*, 2010, p.35).”

nado pelo atual debate sobre Antropoceno revela ali outros pontos de contato com a hipótese Gaia: a literatura é transformada em espaço plenamente distópico, em que a ilha, entidade geográfica costumeiramente utilizada para sediar utopias (More, Campanella, Huxley), agora é o local de proliferação de desgraças e não de maravilhas (assim será também na ilha de H. G. Wells e seu Doutor Moureau).

De teor hobbesiano, o livro *Lord of the Flies* explora no campo literário a “guerra de todos contra todos”, ou a noção conexas de que o “homem é o lobo do homem”, chavões do *Leviatã*, e põe aqueles jovens para encenarem horror após horror: a caça a animais que possam ser devorados, a tentativa de dominar o fogo (sem ajuda de nenhum Prometeu, sem nenhum deus que atenda a suas preces), a discórdia que logo se instaura entre as gangues dos pirralhos. Tudo conduz a cenas impressionantemente plásticas que o verbo de Golding descreve com cores *dark*, revelando uma espécie de Antropoceno-em-microcosmo.

Enfatizamos aqui o fato de uma fração de “humaninhos”, perdidos numa ilha, repetem em microescala aquilo que os “humanões” fizeram em escala planetária, desencadeando efeitos tremendos: as queimadas propositais, que atingem uma escala gigante, meio concebido pelas crianças para salvar-se do isolamento pós-*crash* com muita fumaça, simbolizam o perigo da *aniquilação total da vegetação do território* (isto que o “Ocidente” capitalista, extrativista, desmatador hoje se esforça em cometer em âmbito global):

CAPÍTULO 2 – FOGO NA MONTANHA: Manter uma bandeira de fogo drapejando no alto da montanha era o objetivo imediato, ninguém pensava em mais nada. (...) O fogo tomou conta da floresta e começou a consumi-la... Diante da visão das chamas e do avanço irresistível do fogo, os meninos começaram a gritar vivas agudos e animados. As chamas, lembrando um animal selvagem, arrastavam-se no chão como uma onça na direção das árvores... O coração da chama se atirava com agilidade de árvore em árvore, e se espalhava... como um rufar de tambores parecia abalar toda a montanha... Mais de 500.000 km de floresta eram assolados pela fumaça e pelo fogo. Assustado, Ralph percebeu que os meninos se calavam (...) sentindo chegar o medo das forças que tinham desencadeado.” (GOLDING: p. 48, Alfaguara, 2014)

Lord of The Flies tornou-se um filme, lançado em 1963, dirigido pelo cineasta inglês Peter Brook, proveniente da cena de teatro experimental, tendo realizado na Londres dos anos 1940 e 1950 montagens de *Titus Andronicus* de Shakespeare, *Salomé* de R. Strauss e *Marat/Sade* de P. Weiss (esta peça Brook adaptou para o cinema em 1967). Muito influenciado pelo Teatro da Crueldade e por teóricos como Antonin Artaud, Brook abordou o livro de Golding através de uma estética naturalista. O filme poderia ser compreendido como uma fábula distópica sobre forças primitivas sombrias, enfatizadas pelo preto-e-branco que foi preferido pela produção (em uma época onde fazê-lo em technicolor era plenamente possível), que atuam sob o verniz civilizatório e que se

manifestam quando os protagonistas se veem lançados em uma situação de *wilderness*²³⁶. Trata-se, portanto, de uma obra-de-arte, gestada no período da Grande Aceleração, que especula sobre o que ocorreria com jovens criaturas humanas provenientes da ultra-civilizada e industrializada Grã-Bretanha caso se encontrassem em situação selvática, em meio a feras, em uma floresta intocada pelo engenho humano, e sem a supervisão de nenhuma adulto.

Destaco em minha análise da obra alguns elementos que me parecem relevantes para um debate sobre o Antropoceno e a emergência da Teoria Gaia: no espaço geográfico limitado da ilha, o filme destacará uma *fratura* entre os jovens humanos ali presentes, enfatizando o *tribalismo* e fazendo a crônica dos eventos que conduzem à morte violenta de dois daqueles meninos. Na Ilha, os meninos não conseguem constituir uma unidade, não se congregam numa união de todos em prol de um objetivo comum, mas cindem-se em “tribos”, uma liderada por Jack Merridew, chefe dos meninos caçadores, e outra liderada por Ralph, representante de uma abordagem mais “política” e assembleísta para a situação desafiadora que enfrentam.

De um lado, temos a “tribo” (que também poderia ser nomeada *gangue*) dos meninos-caçadores, que dedicam-se a caçar porcos que possam servir à subsistência do grupo enquanto esperam um resgate incerto – no filme de Brook, eles gritam em coro, de maneira recorrente, o refrão: “*kill the pig, slit her throat, bash her in!*” A trilha sonora de Brook destaca ainda, com notável contraste, que aqueles meninos foram, em sua situação prévia, *choirs boys* que aprenderam a cantar em coro na escola composições como “Kylie Erykson”, mas que na situação anormal da Ilha, lançados à tarefa do *survival*, seu coro adquire teor de “selvageria”, com o canto dos caçadores evocando também um visceral especismo: o porco é tratado como espécie a ser morta, ter sua goela rasgada, para alimentar a vida humana, e também sua cabeça é utilizada como oferta de sacrifício para supostamente acalmar a fome da Besta que ronda aquela selva (é este episódio, aliás, que explica o título da obra, já que a cabeça do porco, fincada numa estaca, oferecida em sacrifício, acaba tomada por moscas).

Se, por um lado, temos a tribo dos caçadores sanguinários, que inclusive acabam matando um dos meninos por engano durante uma noite de tempestade e anarquia, confundindo-o com a Besta, por outro lado temos a figura Ralph e aqueles que a ele se integram, que buscam produzir um dispositivo político para enfrentar a situação: convocam assembleias para deliberação coletiva e instituem uma concha-do-mar, que deve circular entre os meninos, como objeto que concede ao seu detentor o direito de falar e ser escutado. Os resultados deixam muito a desejar e, longe de produzir

236 A Criterion Collection assim descreve a obra: “In the hands of the renowned experimental theater director Peter Brook, William Golding’s legendary novel about the primitivism lurking beneath civilization becomes a film as raw and ragged as the lost boys at its center. Taking an innovative documentary-like approach, Brook shot *Lord of the Flies* with an off-the-cuff naturalism, seeming to record a spontaneous eruption of its characters’ ids. The result is a rattling masterpiece, as provocative as its source material.”

uma democracia deliberativa em micro-escala, é uma confusa anarquia que prolifera no livro e na tela.

Deste modo, o romance de Golding e o filme de Brook, para além de abordar temas já mencionados da filosofia de T. Hobbes, podendo ambos servir para plausível ilustração e debate didático sobre teses do *Leviatã*, parecem sondar a questão da perversidade e da desunião humana, podendo servir a estudos sobre as raízes psicosociais do *tribalismo* (fenômeno que Michel Maffesoli, aliás, vem estudando a fundo como característica fulcral do mundo dito pós-moderno)²³⁷. É notório ainda o fato de que os meninos estão amedrontados por causa de uma certa Besta Fera que estaria presente na ilha: esta *Beast* é também o inimigo que faz com que eles se juntem, numa sugestão de que não há nada como um antagonista feroz e amedrontador para fazer com que jovens humanos decidam tomar medidas *to band together*. Sugiro aqui um profícuo caminho de pesquisa, que não seguirei, a respeito da *psicologia de massas do fascismo*, abordada por autores como W. Reich, e do fato ilustrado por *Lord of the Flies* de que muitas vezes o *inimigo*, mesmo que imaginário, precisa ser construído e estar *presente como ameaça* para que se institua o *facho*, para que a gangue se una contra o perigo a aniquilar.

Nota-se, por exemplo, que um dos personagens centrais da trama é o menino conhecido pelos apelidos de Fatty (Gordinho) ou Piggy (Porquinho), alvo de *bullying* por parte dos outros meninos por ser obeso, usar óculos e ter asma; apesar de demonstrar grande sensatez e capacidades diplomática, e embora beneficie o coletivo com a lente de seus óculos, utilizada por eles para que a luz do sol possa ser usada para começar uma fogueira, este menino é o maior mártir desta estória. O fato dele não ter nome próprio mencionado, apenas os apelidos difamatórios, e o fato de morrer com uma pedrada na cabeça, parecem sinais aterradores da intolerância do grupo (ou daquilo que chamamos anteriormente de tribo, gangue ou facho) àquele que difere de seus paradigmas, inclusive estético: Piggy é menos-que-humano, é quase-porco, por ser gordo, feio, “quatro-olhos” etc.

O cineasta Peter Brook, em entrevista, assim justificou a pertinência da adaptação que realizou de *Lord of The Flies*, apontando que a produção emerge de um momento histórico de “loucura mundial” e demonstra que mesmo garotos das melhores famílias, que cantavam música clássica em coro para orgulho da Grã-Bretanha, podem facilmente *regredir* a um estado feral, destruindo o Jardim do Éden através de discórdias e disputas:

Now is a good point in the world's madness to point up how easily people slip back. Here is a pure case: children, and children from the best families, some of them in choir school. Golding puts them down in the Garden of Eden. From nowhere come disagreements and disputes. They do not realize the trouble is within themselves. Finally, they destroy paradise. (MACNAB)²³⁸

237 MAFFESOLI, Michel. *A Transfiguração do Político: A Tribalização do Mundo Pós-Moderno*. Instituto Piaget, 2014.

Este fato merece consideração no campo da estética e da filosofia da arte: podemos aprender a perceber que a própria vacilação entre os termos *hipótese* e *teoria* quando se fala na Gaia de Lovelock/Margulis é análoga a um pêndulo entre especulação e ciência, entre aparato ficcional e constatação de fato, testemunhando também as *influências literárias*, de Golding a Hesíodo, que estiveram envolvidas no engendramento da hipótese/teoria Gaia. Em Golding, já está descrito com grande plasticidade, numa literatura bastante fílmica, o quanto alguns humanos são capazes de desencadear forças tremendas que aniquilam o equilíbrio de Terra/Gaia, e esta pode se *vingar*. A intrusão na História humana que torna para sempre caduca e insustentável a noção de uma separação ou apartheid entre a História Humana e a História Natural – estas sempre confluíram, e agora, com o acontecimento Antropoceno, confluem mais do que nunca (cf. Chakrabarty).

4.4: COALIZÕES E COLISÕES NA NOVA GUERRA DOS MUNDOS

É também com a figura de uma nova guerra dos mundos que hoje testemunhamos a proliferação de Gaia no debate público, noção mobilizada sobretudo por Latour, mas que ressoa também em Stengers, Viveiros de Castro, Danowski, Ellen Crist, dentre outros. A nomeação de nosso Planeta Vivo como Gaia não é consensual - vozes dissonantes preferam falar em Hipótese Medéia (como faz o paleontólogo Peter Ward²³⁹). O seminário *Os Mil Nomes de Gaia*, realizado no Rio de Janeiro, gerou 2 robustos livros²⁴⁰ que exploram ideias como estas, expressadas por dois de seus organizadores, o antropólogo Viveiros de Castro e a filósofa Débora Danowski:

Se Gaia também é um mundo vivo e plural, (...) não se trata porém de um mundo harmônico e equilibrado, e muito menos dependente, para sua persistência, da exclusão da humanidade, como se esta fosse um invasor extraterrestre chegado para estragar um idílio pastoril. (...) Gaia é antes de mais nada feita de história, ela é história materializada, uma sequência contingente e tumultuária de eventos... Na concepção de Bruno Latour, é menos a

238 MACNAB, Geoffrey. "Lord of the Flies: Trouble in Paradise". In: *Criterion Collection*, 2013:

<https://www.criterion.com/current/posts/2836-lord-of-the-flies-trouble-in-paradise>

239 WARD, P. *The Medea Hypothesis: Is Life on Earth Ultimately Self-Destructive?* Princeton University Press: 2009.

240 VIVEIROS DE CASTRO; DANOWSKI; SALDANHA. *Os Mil Nomes de Gaia* (2 vols). Ed. Machado: 2022. Destacamos aqui todos os demais materiais audiovisuais produzidos neste evento que teve por subtítulo *Do Antropoceno À Idade da Terra*, disponíveis em <https://osmilnomesdegaia.eco.br>, e que apresenta-se assim: "Há um sentimento crescente na cultura contemporânea de que a 'humanidade' e o 'mundo' — a espécie e o planeta, as sociedades e seus ambientes, mas também o sujeito e o objeto, o pensamento e o ser — entraram (...) em uma conjunção cosmológica nefasta, associada frequentemente aos nomes controversos de Antropoceno e Gaia. O primeiro termo designaria um novo tempo, ou antes um novo conceito e uma nova experiência da temporalidade, nos quais a diferença de magnitude entre a escala da história humana e as escalas cronológicas da biologia e das ciências geofísicas diminuiu dramaticamente, senão mesmo tendeu a se inverter, com o 'ambiente' mudando mais depressa que a 'sociedade' e o futuro próximo se tornando, com isso, cada vez mais imprevisível e ominoso. O segundo, 'Gaia', nomearia uma nova maneira de ocupar e de imaginar o espaço, chamando a atenção para o fato de que nosso mundo, a Terra, tornado, de um lado, subitamente exíguo e frágil, e, de outro lado, suscetível e implacável, assumiu a aparência de uma Potência ameaçadora que evoca aquelas divindades indiferentes, imprevisíveis e incompreensíveis de nosso passado arcaico. Imprevisibilidade, incompreensibilidade, sensação de pânico diante da perda do controle, e talvez mesmo de perda da esperança: eis o que são certamente desafios inéditos para a orgulhosa segurança intelectual e o destemido otimismo histórico da modernidade."

história humana que vem se fundir inesperadamente com a geohistória, mas sim a Terra-Gaia que se torna historicizada, narrativizada como história humana – compartilhando com esta, aliás, e a ressalva é essencial, a ausência de qualquer intervenção de uma Providência. Resta saber quem é o demos de Gaia, o povo que se sente reunido e convocado por esta entidade, e quem é seu inimigo. (EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO & DÉBORAH DANOWSKI, p. 120)²⁴¹

Vai se tornando claro que a Gaia de hoje em dia não é a mesma Gaia dos relatos de Hesíodo; em sua palestra *A Revolução Faz o Bom Tempo*, Viveiros de Castro expressou-se em meio ao coro polifônico de *Os Mil Nomes de Gaia* afirmando que “nosso problema é como dar fundamentos materiais diferentes à nossa liberdade: me parece que há uma crise da liberdade, a angústia de ver Gaia se transformando numa gaiola, cada vez mais exígua e que ameaça nos esmagar”²⁴².

Devemos nos precaver, portanto, de imaginar Gaia como uma deusa benigna, maternal, a quem se pode persuadir a ser benévola conosco por via de preces, pois se trata de algo bem diferente: o nome que se dá à entidade planetária total que integramos e que nas condições do Antropoceno foi lançada a um estado de desequilíbrio, de *colapso* da estabilidade dos ecossistemas, de ruptura do Holoceno, gerando a emergência do que Ellen Crist muito bem denominou em seu livro de *Gaia in Turmoil*²⁴³.

Navegando esta tormenta, o filósofo da ciência e antropólogo dos modernos Bruno Latour, cujas célebres *Gifford Lectures* foram lançadas no Brasil sob o nome *Diante de Gaia*, conecta com frequência o tema do Antropoceno com o fato de que somos hoje interpelados a comparecer diante de Gaia. O trecho a seguir é um dos mais notáveis, em toda a literatura que pesquisamos, na vinculação entre a nova era geológica causada pela “frente de modernização” dos modernos-civilizados e o destravamento desta mega-tormenta do corpo vivo planetário de Gaia:

Geologists are beginning to use the term Anthropocene to designate the era of Earth's history that extends from the scientific and industrial revolutions to the present day. These geologists see humanity as a force of the same amplitude as volcanoes or even plate tectonics. It is now before Gaia that we are summoned to appear: Gaia, the odd, doubly composite figure made up of science and mythology, used by certain specialists to designate the Earth that surrounds us and that we surround, the truly global Globe that threatens us even as we threaten it. If I wanted to dramatize - perhaps overdramatize - the ambience of my investigative project, I would say that it seeks to register the aftershocks of the modernization front just as the confrontation with Gaia appears imminent. At all events, we shall not cure the Moderns of their attachment to their cherished theme, the modernization front, if we do not offer them an alternate narrative... After all, the Moderns have cities who are often quite beautiful; they are city-dwellers, citizens, they call themselves (and are sometimes called) ‘civilized’ After all these years of wandering in the desert, do they have hope of reaching not the Promised Land but Earth itself, quite simply, the only one they have, at once underfoot and all around them, the aptly named Gaia? (BRUNO LATOUR. *An In-*

241 VIVEIROS DE CASTRO; DANOWSKI. *Há Mundo Por Vir? Ensaio Sobre Os Medos E Os Fins*. Editora Cultura e Barbárie, 2014.

242 VIVEIROS DE CASTRO. Palestra pública no evento Os Mil Nomes de Gaia. “A Revolução Faz o Bom Tempo”. Cf. <https://youtu.be/CjbU1jO6rmE?si=U2N1Ffgw4x1zDktV>

243 CRIST, Ellen. *Gaia in Turmoil: Climate Change, Biodepletion, and Earth Ethics in an Age of Crisis*. MIT Press, 2009.

Gaia-em-tormenta exige de nós algo bem diferente de apatia, impassibilidade, desengajamento: exige que saibamos "distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno", dirá Latour, e que tomemos posição do lado certo da barricada²⁴⁴. Estaríamos hoje numa nova Guerra dos Mundos, não mais aquela narrada por H.G. Wells opondo os terráqueos aos alienígenas invasores, mas sim a dramática refrega "pela definição e controle da Terra" que opõe os "Humanos que vivem no Holoceno e os Terranos que vivem no Antropoceno" (p. 23).

Latour dirá também que a oposição bélica suprema é hoje entre os humanos modernos que ainda se apegam à crença nas benesses da industrialização capitalista e do front de modernização, com seus "efeitos colaterais" (desmatamento, contaminações c/ poluentes, aniquilação de biodiversidade, aquecimento global etc.) sendo negados, não enxergados, não reconhecidos, contra o "povo de Gaia", que se alia a um ideário de planeta simbiótico e que deseja encorpar defesas e resistências contra as tantas devastações do Antropoceno. Tal descrição pode parecer muito dicotômica, ou mesmo maniqueísta, mas talvez possa ser de boa serventia ético-política e estética por se tratar de uma "Gaia-grafia" que "torna explícito, em vez de não declarado, o estado de guerra" (p.25).

Quem entra em responsável coalizão com a ciência do clima, por ex., dificilmente pode evitar entrar em colisão com os negacionistas de "fato tão palpável quanto aquele da origem antrópica das mudanças climáticas" (p.25). Quem entra em coalizão com animais sob risco de extinção ou expulsos de seus habitats ancestrais tem de colidir com certos humanos "modernizadores" e especistas que são a força propulsora da 6ª Extinção. Ou você é antropocêntrico e capitalmaníaco, ou você é biofílico e *Earthbound*; ou você se confina na bolha dos humanos modernos que estão dando as estocadas no coração da estabilidade holocênica, ou você coaliza com os terranos de Gaia numa aliança multiespécies que não pode se dar ao luxo de desprezar plantas, fungos, bactérias e pets (Ts-ing, Coccia, Margulis e Haraway ensinam).

Concordo que Latour tem um "trabalho marcado por um enorme compromisso intelectual e político com o combate à mudança climática", como avalia Ulrich Beck, mas é também importante ressaltar sua situação existencial enquanto "herdeiro de uma das mais importantes famílias de vinicultores franceses" ²⁴⁵ (BECK: 2018, p. 123). Ou seja, Gaia não é o nome de um território homogêneo mas contém em seu vasto corpo uma diversidade de *terroirs* – e a família Latour está situ-

244 LATOUR, Bruno. *Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno*. In: Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2014, V. 57 n1, trad. Renato Sztutman.

245 BECK, Ulrich. *A Metamorfose do Mundo*. Zahar, 2018.

ada ali onde há uma convulsão civilizacional, nas viniculturas da Europa meridional, locus em que "os riscos climáticos afetam os ricos" (p.119).²⁴⁶

Este evento parece dar razão ao argumento Ulrich Beckiano de que o Estado-nação é uma entidade que vai ficando caduca e ultrapassada diante dos problemas globais transfronteiriços. E que há loucura nas atitudes da extrema-direita nacionalista e xenófoba, apegada à noção de uma Europa-Fortaleza, que mantenha fora de seu território, com uso da violência, os migrantes que ousem atravessar o Mediterrâneo. Afinal de contas, a Europa não estará ela mesma imune aos efeitos do aquecimento global, como os vinhedos mostram, e não estamos falando de pequenos inconvenientes, como o colapso do mercado de vinhos gourmet caríssimos, mas sim de um colapso sintomático da possibilidade de cultivar aquilo que há milênios era ali cultivado. *Metamorfose do mundo*.

A questão de distinguir entre amigos e inimigos no Antropoceno, neste texto que Latour dedica a Clive Hamilton, autor de *Réquiem Para Uma Espécie*, parece-me similar àquela de averiguar e trazer à tona quais são os culpados pelo evento cataclísmico que vem pôr fim ao Holoceno. Parece-me claro, translúcido, que Latour se insurge contra os produtores da ignorância, os lobbystas bem-pagos por corporações ecocidas e insalubres, que vivem de negar os malefícios do cigarro industrializado de tabaco, do material de construção amianto ou do aquecimento global com origem em atividades humanas. Nós, os terranos de Gaia, temos como inimigos aqueles que a disciplina da agnotologia (cf. James Proctor) estuda: os agentes da produção deliberada de ignorância. Inimigos, também, são aqueles que pregam uma escapada para fora da Terra, a colonização humana de outros astros, em suma a fantasia Elon Muskiana do *homo sapiens* virando uma espécie multiplaneta; para Latour, é preciso ser fiel a esta Terra da qual somos convidados hoje, por bilionários tecnofeudais, a nos evadir.

Talvez por isto o autor encontre algo tão emblemático no filme *Gravidade*, de Cuarón, que venceu 7 Oscars em 2013 (incluindo filme, diretor e atriz), pelo fato da Dra. Ryan Stone (Sandra Bullock) ser a heroína de um retorno, ainda que traumático, à Terra. Uma cosmopolítica Gaiana exige que voltemos a ser fiéis à força de gravidade da Terra e que voltemos a ela para agir sem postergar contra os inimigos da possibilidade de Vida futura neste planeta tão devastado. Iniciando e terminando seu texto com uma evocação de *Gravity*, Latour utiliza a personagem do filme deste con-

246 2.000 anos de vinicultura, nesta região européia, estão sob o risco de colapsar com os eventos climáticos extremos proliferantes, como aponta Fichtner em *The grapes of wrath - France's great wines are feeling the heat*, citado por Beck, onde afirmava-se que "as últimas três décadas foram as mais quentes nos últimos 1.400 anos (...) e as videiras estão sofrendo de estresse contínuo. Os vinhedos estão em polvorosa, não apenas na França, mas também na Itália, na Espanha e em toda Europa meridional - em todos os lugares que sempre foram cálidos e agora estão se tornando quentes demais..." FICHTNER, apud BECK, op cit, p. 121.

sagrado cineasta mexicano como emblema de “retorno coletivo à Terra, que não deixa de ser bastante traumático”; o filme, argumenta,

simboliza de forma poderosa uma mudança drástica de estado mental... não há mais como escapar da Terra... não há mais rotas de fuga a não ser aquela que nos conduz de volta à Terra. A direção não é para a frente, plus ultra, e sim para dentro, plus intra, de volta para casa. Quando Ryan, única sobrevivente da aventura no espaço, chega nadando à margem do lago no qual sua nave finalmente aterrisou, e agarra com força um punhado de terra, ela sofre literalmente uma metamorfose. De humana ela se torna terrana (*Earthbound*)... Tanto em *Melancolia* (2011), de Lars Von Trier, como em *Gravidade*, testemunhamos a destruição gradual da velha ideia galileana da Terra como um corpo entre outros corpos espaciais. Somos forçados a trazer nosso olhar de volta à Gaia sub lunar, tão ativamente modificada pela ação humana que ingressou em um novo período, que os geólogos-feit os-filósofos propõem chamar de Antropoceno. (LATOURET: op cit., p. 12)

Não há planeta B - mas neste planeta A, há de se escolher a coalizão Gaiana com os todos os terranos, coalizão que sustenta a possibilidade da Vida continuar sua trajetória evolucionária de bilhões de anos, e que não tem como não entrar em colisão e guerra contra aqueles que hoje aniquilam a biodiversidade com o poderio de cem meteoros e a cegueira conjugada de 1 bilhão de cegos. A multifacetada presença da Gaia-de-mil-nomes no debate intelectual atual expressa também o colapso do mundo como o conhecíamos e o advento do “tempo das catástrofes” que demanda de nós “resistir à barbárie que se aproxima” de que nos fala Isabelle Stengers, citada e comentada por Deborah Danowski em meio ao debate sobre as mudanças climáticas e as várias faces do negacionismo

247.

A intrusão do tipo de transcendência que nomeio Gaia instaura, no seio de nossas vidas, um desconhecido maior e que veio para ficar. E, aliás, talvez seja isto o mais difícil de conceber: não existe um futuro previsível em que Gaia nos restituirá a liberdade de ignorá-la; não se trata de um momento ruim que vai passar, seguida de uma forma qualquer de *happy end*, no sentido pobre de problema resolvido. Não seremos mais autorizados a esquecê-la. Teremos que responder incessantemente pelo que fazemos diante de um ser implacável, surdo as nossas justificativas. (STENGERS, *Au Temps des Catastrophes*, apud DANOWSKI)

O tema da distopia está presente neste trecho e outros similares de *No Tempo Das Catástrofes* pois Gaia não é apenas aquela que não podemos mais ignorar, esquecer, não enxergar; a *t tormenta* que desencadeamos, para além disso, não é um momento ruim mas passageiro, não termina em final feliz, e é justamente a distopia a forma artística que dá conteúdos a isto que Stengers expressa em termos abstratos. A distopia prolifera pois no Antropoceno caótico, na época geológica que sucede à estabilidade holocênica, o *happy end* ou a *utopia feita carne* tornam-se cada vez mais implausíveis e inimagináveis. Imaginar um futuro catastrófico, em contraponto, é cada vez mais comum.

Quanto à questão “seria Gaia filmável?”, similar à dúvida “temos imagens cinematográficas de Gaia?”, a resposta é complexa. É evidente que existem representações do mito grego e da narrativa teogônica de Hesíodo disponíveis hoje em séries animadas como *Les Grandes Mythes* (2014-

247 DANOWSKI, *A Chuva Desmancha Todos os Fatos*, N-1, 2024, p. 25-37.

2021, 40 episódios), de François Busnel. Mas já enfatizamos que a Gaia que hoje povoa os debates públicos não é mais aquela da mitologia, e por isto demanda a arte cinematográfica presente em cineastas experimentais como Ron Fricke: em seu documentário de 1985, *Chronos*, ele parece de-votar-se a registrar os efeitos sobre a face da Terra do filho mais célebre de Gaia, aquele que se insurgiu contra Urano, e acaba por pintar um retrato da *aceleração antropocênica* que sua forma fílmica também simula, já que profusas cenas em *timelapse* são entregues a nossos olhos.

Podemos ainda especular que uma obra como *Annihilation*, que Alex Garland filmou adaptando um romance de Jeff Van Der Meer, revela rumos para o *sci-fi* fílmico contemporâneo retratar imaginativamente o *devir* de Gaia: o grupo de cientistas de várias áreas que penetra na área sob efeito do fenômeno anômalo The Shimmer descobre ali um território de exceção, onde uma entidade outra-que-humana é capaz de realizar hibridização genética e criação de formas inéditas de holobiontes; a protagonista, interpretada por Natalie Portman, parece em várias cenas ser a audaz exploradora de uma faceta desconhecida de uma Gaia antropocênica, bela e terrível, sedutora e ameaçadora ²⁴⁸.

4.5: TRANSDISCIPLINARIDADE NA PRÁXIS ARTÍSTICA – O CASO LINDERTJ MANS, OBRA E ENTREVISTA

Por mobilizar uma confluência entre a mitologia greco-latina e ciência natural de ponta (na confluência da microbiologia, da astrofísica, das climatologia), a Hipótese Gaia nos oferece um bom ensejo para refletirmos sobre os meios para superar a cisão dicotômica ou mesmo o abismo entre as ciências naturais e as ciências humanas. Construir pontes para conectar os âmbitos da Ciência e da Arte é uma tarefa das mais importantes em prol de uma busca de conhecimento como aventura transdisciplinar: o *Manifesto da Transdisciplinaridade* de Nicolescu (SP: Triom, 1999), sobretudo no capítulo *Ciência e Cultura*, contém uma apologia de um fecundo "diálogo entre a ciência e a arte, eixo básico do diálogo entre a cultura científica e a cultura humanista". O autor comenta ali todo "o clamor desencadeado pelo conceito de *duas culturas* introduzido há algumas décadas por Charles Percy Snow (1905 - 1980), romancista e homem de ciência. O debate suscitado foi benéfico, pois deu a medida do perigo de sua separação" (pg. 109).

A noção de que a ciência seria cindida entre *exatas* e *humanas* - "como se as ciências exatas fossem desumanas (ou super-humanas) e as ciências humanas, inexatas (ou não exatas)" - é um índice desta separatividade perigosa, deste abismo entre as duas culturas que impede a frutífera transdisciplinari-

248 Trechos pertinentes das obras audiovisuais mencionadas podem ser vistas em: *Les Grands Mythes* de BUSNEL, Ep. 1, Zeus: <https://youtu.be/ybs3sshTTHs?si=v70nldXYKKNCf04h&t=155>; *Chronos*, de Fricke, em cena exemplar: https://www.youtube.com/watch?v=_Tcmip_NnXg; entrevista de Garland ao Google sobre *Annihilation*: <https://www.youtube.com/watch?v=w5i7idoijco>.

dade: "A terminologia anglo-saxônica é ainda pior", denuncia Nicolescu, pois "fala das ciências *duras (hard sciences)* e de ciências *suaves (soft sciences)*". O que também possui *conotações sexuais*: a dureza, rigor, rigidez, formalismo das ciências *duras* teriam um aspecto masculinista e patriarcal, em contraste com a flexibilidade e suposta escassez de objetividade das ciências humanas *soft*, campo às vezes descrito como afeminado. Em *Viver nas Ruínas*, Tsing também defenderá que as portas entre ciências e humanidades fiquem abertas e transitáveis e que o conceito de Antropoceno pode nos servir:

A conjuntura histórica que torna isso possível é nossa preocupação compartilhada com a diminuição da habitabilidade da terra, que cada vez mais e mais é reduzida a recursos para processos industriais e acumulação capitalista. Uma maneira de abordar essa simplificação industrial mundial, com seus efeitos colaterais letais, é falar do Antropoceno, a época proposta em que o impacto ambiental causado pelo homem excede o impacto causado pelo recuo das geleiras, que identificou a época anterior, o Holoceno. Preocupações com o Antropoceno possibilitam novas conversas entre pesquisadores das ciências naturais e das humanidades, que podem interromper uma era anterior em que as portas entre as ciências e as humanidades eram fechadas. Eu entendo as preocupações que fecharam essas portas, fui formada nessa época e participei da crítica da ciência. Mas agora, penso eu, outra coisa é possível: uma nova mutualidade baseada em interesses comuns na habitabilidade. (TSING: 2023, p. 93)

Como exemplo de práxis artística transdisciplinar, utilizaremos um *especimen* estético que pudemos conhecer durante o período de internacionalização desta pesquisa – o “doutorado sanduíche” realizado em Amsterdam: a peça teatral holandesa *The Gaia Hypothesis*, de Lindertje Mans²⁴⁹, elucidada em seus múltiplos sentidos e camadas também através de uma entrevista exclusiva²⁵⁰ com a artista realizada na Universidade de Amsterdam. É uma obra que nos abre caminhos para pensar a pertinência de enfrentar o Antropoceno com arte através da prática estética de performar e incorporar o outro-que-humano. Supera a fenda entre as duas culturas ao construir *performances* que dão corpo e concretude, no âmbito estético, a noções das ciências naturais que já manifestavam ingredientes da ficção especulativa e do sci-fi, como o mundo imaginário Daisyworld²⁵¹. O que encontra ressonância nas obras de importantes pensadores e divulgadores científicos como Suzuki, âncora do longo programa *Nature of Things*, da rede televisiva canadense CBC, que escreveu sobre as guerras hoje em curso pelo domínio do petróleo e da água, crescentemente submetidos à privatização e ao cercamento, e enfatiza a importância de algo que a arte pode ser crucial em nos ajudar a realizar, “aprendermos a viver na pele de outras espécies”:

249 O espetáculo, na íntegra, pode ser assistido em <https://youtu.be/IFIPU5AGI7I> (56min), filmagem concedida pela artista apenas para fins de apreciação da tese e de suas produções culturais vinculadas.

250 Entrevista completa, de cerca de 90 minutos, disponível em <https://acasadevidro.com/the-gaia-hypothesis/> e <https://youtu.be/-ikGoCkEXmg?si=TVCd5UtmdBsWID-l>.

251 A performance de Mans sobre o “Mundo das Margaridas” de Lovelock pode ser comparado com um curta-metragem, também realizado para tornar mais palpável e compreensível o experimento mental do *Daisyworld*, dirigido por Léo Doboka-Sauvage: <https://www.youtube.com/watch?v=k6bxKgDA7XM>. Para uma compreensão aprofundada do tema em foco, recomenda-se: CAPRA, Fritjof. *Teia da Vida*. Cap. “Gaia – A Terra Viva”. Pg. 90 a 98. São Paulo: Cultrix, 1996.

Global wars are being fought over oil, water is being rapidly privatized by multinational corporations all over the world, and there are so few intact natural systems left that entrepreneurs are now invading thousands of national parks as well as preserves set aside for indigenous peoples to dig for oil and gold, or to log and ‘develop’ the area. These escalating activities have also placed many of the most basic, democratic rights that Westerners take for granted under serious threat. Ecologists tell us that once the complex, interlocking relationships that make up a natural environment, like a forest, a fishery, good agricultural land or a watershed, are undermined beyond a certain critical threshold, it will collapse, usually quite suddenly. If recovery of a forest or a fishery is possible at all, it may take thousands of years. With so much at stake in terms of the air we all breathe, the food we eat and the water we drink, convincing people that we need to reassess the direction in which we are headed has become even more urgent. Put simply, we must learn to live in other species’ skins, as well as in our own. (SUZUKI, Greystone Books, 2004) ²⁵²

Para além do processo de pesquisa e escrita desta tese, enquanto documentarista independente também atuei no sentido de realizar uma *produção filmica* vinculada aos processos de doutoramento. É nesta moldura que minhas produções vinculadas a *The Gaia Hypothesis* devem ser compreendidas: o artigo de crítica-de-arte sobre a peça teatral, a entrevista com sua realizadora e o vídeo-ensaio disso resultante constituem minha própria intenção de ser um filósofo-artista que, para além do texto, produz em outras mídias que possam inclusive comunicar melhor a potência expressiva do que denominei uma “cyber-opera de uma mulher-só” que faz “o cosmos caber dentro de um teatro”. Um pouco de contexto pode ser esclarecedor aqui: no começo de 2024, tive a oportunidade de vivenciar experiências estéticas e políticas de rara potência em Den Haag (Haia). Estive na cidade filmando as mobilizações sociais nos entornos do Palácio da Paz por ocasião do processo movido pela África do Sul contra Israel no International Criminal Court (ICC), presentes no filme *Viva Viva Palestina*. Na noite de 12 de Janeiro, estive no Het National Theatre para assistir à peça *The Gaia Hypothesis*, de Lindertje Mans, e impressionado com a experiência estética e repleto de pensamentos suscitados pela performance cênica e musical de Mans, escrevi uma resenha crítica detalhada do espetáculo, publicada no site d'A Casa de Vidro, que edito desde 2010, artigo que serviu como ponte de contato com a artista ²⁵³.

Na sequência, comuniquei a Lindertje sobre a existência deste artigo e manifestei vontade de dialogar mais a fundo com ela sobre vários temas pertinentes à minha pesquisa de doutorado; a artista deu um *feedback* positivo para esta resenha, dizendo, por exemplo, que havia aprendido

252 SUZUKI, D. *From Naked Ape to Superspecies: Humanity and the Global Eco-Crisis*.

253 Escrito em inglês, meu artigo se inicia com reflexões sobre Arte e Antropoceno inspiradas por Braidotti. “The intersections of Art and the Anthropocene are increasingly populated. More and more creative people are daring to inhabit these places where artistic expression and scientific endeavour come together, intermingle and generate hybrids. We are seeing an upsurge in the emergence of new artforms that deal with our current planetary predicament, the so-called Anthropocene, an epoch defined by Rosi Braidotti as the ‘convergence of the Fourth Industrial Revolution with the man-instigated Sixth Mass Extinction’. Lindertje Mans’ *The Gaia Hypothesis* is one excellent specimen for our appreciation. it’s an electrified synthpop cyber-opera which gives voice to fishes and cells, to spacecrafts and dionysian dancers, to the seas and skies, all within the confines of a theater.” A resenha completa pode ser lida em <https://acasadevidro.com/the-gaia-hypothesis/>

comigo o conceito de *prosopopéia*, e mostrou-se disposta a encontrar-me para uma entrevista filmada que realizada nas imediações da Universidade de Amsterdam. A intenção destas produções é mostrar que há caminhos para enfrentar o Antropoceno com arte e que eles perpassam cada vez mais com uma criatividade imaginativa que dance, cante e performe *compondo com Gaia*. A artista me comunicou que o conceito central de sua obra era trabalhar com 3 vetores de performance empática baseada na prosopopéia e que ela intitulou *downward*, *upward* e *inward*: na direção para baixo, encarnou um peixe e tentou comunicar a vivência de estar no fundo do oceano; no rumo para cima, interpretou uma nave espacial abandonada nas camadas mais altas da atmosfera; e no rumo para dentro, colocou-se na pele (ou na membrana) de uma célula reprodutiva humana.

Propulsionada por monólogos, canções e coreografias, *The Gaia Hypothesis* revela uma intenção trans-disciplinar na práxis artística, gerando uma obra que mescla o teatro, a performance, a música, a dança e o cinema, propondo uma nova estirpe de criatividade antropocênica também descrita por Lindertje como uma “meditação guiada”, em que o público é conduzido a pensar em Gaia como teia de interconexões e interdependências que unem os humanos aos animais, às máquinas, às plantas, às bactérias, o que ela resumiu, em nossa entrevista, sugerindo que só pode criar esta obra-de-arte “*in collaboration with the whole universe*”, frase que acabou se tornando o título do curta-metragem / vídeo-ensaio que produzi.

É oportuno apontar que já é sensível a emergência de um campo de estudos sobre as relações entre Antropoceno e produção artístico-cultural que se manifesta em obras como as de Bourriaud, *Inclusions: Aesthetics of the Capitalocene* (Sternberg Press, 2022)²⁵⁴; de Heather Davis e Étienne Turpin, *Art in the Anthropocene* (Open Humanities Press, 2015); de Adam Trexler, *Anthropocene Fictions*, dentre outros.

Caso possamos concordar que o Antropoceno precisa ser enfrentado também com arte, ou seja, de que não se trata de uma situação geológica a ser apenas compreendida com os recursos das ciências naturais/físicas e humanas/sociais, mas que também demanda as capacidades de representação, significação e especulação do campo artístico, restam ainda questões em constelação: que arte é esta que seria adequada ao acontecimento Antropoceno? Se, num capítulo anterior desta tese, abordamos a relevância da ficção científica, sobretudo em sua dimensão distópica, queremos aqui explorar melhor uma outra vertente que propõe que a arte é também crucial como processo de superação do antropocentrismo e da ideologia do excepcionalismo humano. Em outros termos, para

254 “Today, the ecological catastrophe challenges us to rethink the space our societies have assigned to art. Creativity, critical thinking, exchange, transcendence, the relationship to the Other and to History are values intrinsic to artistic practice that will soon be of vital importance for the future of mankind. We need art to give a meaning to our lives, and the banks will not supply that. By attempting to unfold a few of the aesthetic figures floating in the global imaginary, this book intends to describe what is at stake in artistic activity in the age of the Capitalocene and to argue for it as a vital need.” <https://www.sternberg-press.com/product/inclusions/>

confrontar o Antropoceno, considerado como fenômeno catastrófico sobre a face da Terra, e que não é uma boa notícia para a diversidade da vida, pois está empurrando no rumo do colapso o Planeta Simbiótico sobre o qual nos ensinam Margulis, Lovelock, Sagan etc., então será necessária uma arte que nos permita ter empatia pelo que não é humano.

Talvez aí esteja também um caminho para percebermos, com Viveiros de Castro, nas cosmologias ameríndias da Amazônia, uma produção artística, mitológica, cosmológica, em que o conceito de *humanidade* não é privilégio de nossa espécie. Os sujeitos, segundo o perspectivismo ameríndio, não se limitam ao âmbito do *anthropos* ou do *homo sapiens*, pois nas condições do animismo as outras espécies animais gozam do estatuto de sujeito humano para si próprias. Com sua personificação de entes não-humanos, dialogando com processos estéticos explorados também com maestria pela série de Isabela Rossellini e pelo filme e álbum musical *Biophilia* de Björk, Linderje aponta para uma empatia expandida, uma ética inter-espécies abrangente, que pode ser importante para confrontarmos o Antropoceno.

Caso tenhamos consenso de que seria preciso uma *restauração* das condições do Holoceno (Tsing: 2023), que se torna cada vez mais difícil e dispendiosa mas não impossível, isto exigiria que nos tornássemos menos supremacistas, menos fanáticos por domínio, menos apegados à dieta carnista e aos prazeres dúbios da superioridade especista, e que ocupássemos ruínas para regenerá-las. Demandaria que fôssemos mais abertos à existência simbiótica e à pertença a uma teia de interdependência vital, tornando-nos mais dispostos a aceitar que a regeneração de um equilíbrio que a humanidade rompeu é perpassado também pelo *re-wild*, pelo decrescimento econômico, pela reflorestação e refaunação, pela abertura de vias para que o reino fúngico possa realizar suas artes de cura de uma face-da-terra pelo *anthropos* devastada.

Há uma luz bruxuleante no fim do túnel e o mais surpreendente, para usar a imagem forte de Tsing, é que o fim-do-mundo como o conhecemos pode ser remediado com o cogumelo – não o atômico, mas o *matsutake*, especialista na arte de viver nas ruínas e transformá-las de novo em áreas de florescimento da vida. No caso de Mans, *The Gaia Hypothesis* aponta para a potência da metamorfose, para uma práxis transdisciplinar que haure energias das ciências e das artes para tornar o corpo-performático um canvas vivo que pode se *metamorfosear*, em mimesis ativa, sondando de maneira lúdica e crítica as possibilidades de *devir* outros, extra-humanos, num exercício de radical empatia e auto-descentramento. Oportuno, portanto, seguirmos viagem agora na companhia de Coccia e sua filosofia das *Metaformoses*, inclusive para que consideremos o Antropoceno como *metamorfose-mundi* que peças como a de Mans e filmes como o de Garland tentam materializar em obras.

4.6: A VIDA É METAMORFOSE – GAIA NA FILOSOFIA DE COCCIA

O exemplo mais usual da metamorfose como fenômeno biológico é a transformação da lagarta em borboleta, frequentemente retomado por poetas e biólogos, escritores e sociólogos²⁵⁵, ilustradores e entomólogos²⁵⁶, e que atua como emblema da noção de que uma mesma vida pode transcorrer em diferentes corpos. Dito de maneira generalizante: a vida é essencialmente um fenômeno que implica a mudança de forma. São temas que perpassam a obra do filósofo italiano Emanuele Coccia, *Metamorfoses* (Ed. Dantes, 2024), que também se utiliza de tão ilustrativo exemplo, mas enfatiza que esta metamorfose específica da lagarta em borboleta, com o estágio intermediário de crisálida (veremos como o autor constrói toda uma vasta filosofia sobre o casulo), não deve ser vista como excepcional e pitoresca, mas sim como caso generalizável, manifestação de algo que perpassa a vida em nosso planeta:

Uma única e mesma vida é partilhada por dois corpos: o inseto é uma vida esquizofrênica dividida entre dois corpos, o primeiro constituído por um enorme tubo digestivo assentado em um tipo de tanque com seis patas que não para de comer, e o segundo um dispositivo voador que passa seu tempo unindo-se sexualmente com indivíduos da mesma espécie. A metamorfose é apenas o mecanismo que permite a esses dois corpos incompatíveis pertencerem ao mesmo indivíduo. Esses dois corpos habitam dois mundos completamente diferentes: o primeiro rasteja na terra e o segundo vive no ar. O milagre da metamorfose é então o de uma vida em partilha que não pode ser associada a uma identidade anatômica precisa ou a um mundo específico. O mesmo eu pode viver em dois corpos e dois mundos incompatíveis. Como se tivéssemos seis pernas para metade da nossa vida e vivéssemos nos agarrando ao solo e comendo folhas, e passássemos a outra metade da nossa vida adejando no ar e fazendo amor a cada duas horas. Essa experiência de vida nos impediria de considerá-la como a propriedade de uma forma específica de um corpo ou de um mundo. A vida, para nós, seria o que se passa entre os corpos, o que pode circular entre mundos diferentes, não uma qualidade fixa específica. A metamorfose é esse milagre: dois corpos e uma mesma vida. (...) O que quis mostrar neste livro é que essa relação não se limita à lagarta e à borboleta, mas existe entre todos os corpos do mundo e entre todos os corpos vivos e a Terra. Uma única e mesma vida que nos anima não para de modificar os corpos, de extrair a matéria para trocar de roupa, de cinzelar diferentemente o corpo de Gaia. O mesmo vale para o ser vivo e a Terra: a vida é somente a borboleta dessa enorme lagarta que é Gaia, ela é a metamorfose desse planeta. (COCCIA: 2024, p. 202-203)

Cada um de nós é prova viva de que a metamorfose existe, existiu e existirá: cada um de nós esteve dentro do útero de uma mulher, depois pôde crescer fora do ventre materno através da contínua assimilação de ar e alimentos, e um dia cada um de nós virará o repasto de outras vidas que ao comer-nos irão nos decompor. Isto é, nossos átomos, que já compuseram inumeráveis outros conjuntos materiais, irão compor outros agregados, sendo que estes átomos, que só por licença poética podemos chamar de nossos, usando um pronome possessivo falacioso, não são possuíveis. A meta-

255 Note-se a intensa presença da figura da metamorfose em autores tão diversos quanto Lewis Carroll (*Alice in Wonderland*) e Ulrich Beck (*Metamorfose do Mundo*).

256 Um caso notável é o de Maria Sibylla Merian, que reunia em si a entomóloga e a ilustradora; em expedição ao Suriname em 1699, estudou e retratou vários fenômenos de metamorfose que depois constituíram a matéria do livro de 1705, *Metamorphosis Insectorum Surinamensi*, hoje disponível na obra *Metamorphosis: One Woman's Discovery of the Transformation of Butterflies and Insects* (Ed. Art Meets Science, UK, 2024).

morfose não é um fenômeno limitado e excepcional, excêntrico e raro, mas sim algo que perpassa todas as formas de vida, interconectadas e interdependentes, constituindo o próprio tecido dinâmico e mutante disso que nomeamos Gaia.

A gestação humana é o ponto de partida mais oportuno para pensarmos a metamorfose como fato da vida, e não apenas da vida de nossa espécie mas de todas, animais e vegetais. Coccia expressa de maneira poética e um tanto mística algumas noções de genética: “ao nascer, carrego em mim a forma de meu pai e a forma de minha mãe: geneticamente, sou improvável e barulhento diálogo entre seus corpos e suas formas.” (op cit, p. 23) Durante a gestação o corpo da mãe entra em metamorfose para poder nutrir e abrigar esta nova vida em seu ventre-casulo: “Toda criança é um corpo que impôs à sua matéria de origem uma metamorfose. (...) Nascer se resume a isto: a prova de que não somos nada além da metamorfose, de uma pequena modificação de uma parte íntima da carne do mundo.” (p. 26)

Desta filosofia da metamorfose emerge uma certa concepção da entidade Gaia que aqui buscaremos retratar e criticar. A tendência do autor em utilizar o termo *milagre* para descrever os fenômenos metamórficos merece certa desconfiança, dada a carga teológica que carrega o termo. Fica pressuposta a intervenção de uma inteligência divina como operadora dessas transformações-de-forma das matérias vitais, o que desperta um justo ceticismo naqueles leitores propensos ao ateísmo, ao agnosticismo ou ao ceticismo. O termo milagre significa literalmente uma abolição provisória das leis naturais por Deus, ficando claro que trata-se de termo mal aplicado por Coccia a um fenômeno que ele descreve como *lei natural*.

Além disso, o autor não parece questionar o seu uso constante do conceito de *mesmo*, afirmando com frequência a *mesmidade* da vida e do eu através das metamorfoses, ideia que nos parece extremamente problemática mas que não é problematizada por ele. A despeito disso, trata-se de uma das mais fecundas e complexas tentativas contemporâneas de dar conta de compreender a magnitude e a extensão dos fenômenos da metamorfose: Gaia aqui emerge como entidade incompreensível sem o conceito de metamorfose e da interdependência íntima e incontornável entre as espécies, que inclui relações de tudo o que se classifica no âmbito do *bios* e *da zoé* com o que é mineral, a matéria abiótica, o dito “meio ambiente”, que nunca é mero pano de fundo para o desenrolar da vida mas é sempre também a produção dinâmica desta:

A vida é sempre a reencarnação do não vivo, a bricolagem do mineral, o carnaval da substância telúrica do planeta - Gaia, a Terra - que não para de multiplicar suas faces e seus modos de ser na mínima partícula de seu corpo díspar, heteróclito. Cada eu é um veículo para a Terra, uma nave que permite ao planeta viajar sem se mover. (...) Ter nascido significa não ser nada além de uma reconfiguração, uma metamorfose de outra coisa. Ter nascido significa ser feito da mesma matéria da qual são feitas todas as coisas que temos diante de nós. Nascer, para cada ser vivo, é não ser capaz de separar sua própria história daquela do mundo, não ser capaz de distinguir entre o local e o global. Nascermos em um

corpo específico e insubstituível, nascido e procriado por outro corpo específico e insubstituível, mas cada um dos seres vivos expressa a vida do planeta inteiro, passado e futuro. É sempre Gaia que diz eu em nós. Nós somos mundo e cada um de nós é mundano à sua maneira. ‘Eu’ nunca é uma função ou uma atividade meramente pessoal: é uma força telúrica. (COCCIA, op cit., p. 16-31)

Coccia tem um diálogo fecundo com pensadores brasileiros contemporâneos de pertinência como Eduardo Viveiros de Castro e Ailton Krenak ²⁵⁷, estando também engajado em compreender como adiar o fim do mundo. Irá nos propor respostas ousadas para questões como o que é nascer, o que é comer e o que é morrer, fornecendo também os meios para interconectarmos estas questões e as respostas a elas. Daí emerge uma filosofia com certos elementos existencialistas e que afirma que estamos condenados à metamorfose e destinados a diferir. Ou seja, metamorfosear-se não é uma escolha, não é possível optar por não fazê-lo, é destino irrevogável e sina à que a vida nos obriga. Emerge da filosofia de Coccia uma espécie de *panteísmo materialista*, com vários pendoros místicos, que afirma que

todos os seres vivos presentes, passados e futuros foram feitos, são feitos e serão feitos da mesma matéria. As samambaias que acariciam nossos pés quando caminhamos na floresta, as galinhas que comemos, os álamos e os plátanos que contem as ruas de nossas cidades, os insetos que nos incomodam e os micróbios em nossos intestinos estão ligados por uma consanguinidade cósmica... todos os seres vivos têm a mesma e única Mãe, que eles compartilham com milhões de outros seres. (COCCIA, op cit, p. 35)

Gaia, portanto, não é a mesma coisa que o mundo, se entendemos por este último termo aquilo que a espécie humana fez da superfície da terra através de sua intervenção tecnocientífica; Gaia é um nome que engloba todas as formas de vida e que sugere uma mega entidade que engendra a Vida metamórfica a partir de um dinâmico e infindável desdobramento de si mesma, com notáveis similaridades em relação ao conceitos Spinozistas de uma substância única (Deus) que é *causa sui* e também com o conceito de *autopoiese* de Maturana e Varela. Se por “mundo” entendermos a natureza transformada pelo engenho humano, por Gaia devemos entender uma entidade planetária metamórfica que é produto dinâmico, sempre mutável, das interações entre todas as formas de vida. Sendo que as espécies ditas superiores só puderam emergir e evoluir devido à ação prévia de plantas e algas, que forjaram o ar oxigenado que os animais terrestres respiram, é preciso reconhecer que sem fotossíntese vegetal a vida animal como a conhecemos não poderia ter surgido. De modo que o mundo (humano) tem como pressuposto, base, chão (*ground*) e raiz justamente a Gaia-mãe que integramos enquanto primatas e que estamos, nos últimos séculos, lançando a graves desequilíbrios.

257 Com Ailton Krenak, Coccia envolveu-se em debates disponíveis na web como “Conversa na Rede” (2022), disponível em https://youtu.be/5Dd5aosNQPU?si=mjJ_LkoCoqX7JAO9 e “Conversa Selvagem” (2020), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0LvAauH3tfw>, dentre outros, disponíveis no canal do projeto “SELVAGEM - Ciclo de estudos sobre a vida”: <https://www.youtube.com/@selvagemciclo8>.

Através de suas reflexões acerca do nascimento, o autor buscará também renovar as nossas concepções acerca da morte. Para que seja possível dar à luz, após cerca de 9 meses de gestação, o corpo feminino precisa atravessar radicais metamorfoses enquanto nutre e abriga uma nova vida. Nascer significa sair do corpo de outrem, abrir os olhos, a princípio ofuscados pelo brilho excessivo do mundo extra-uterino, e debutar no mundo sensível através de uma ruptura da forma-de-vida na cálida e aquosa escuridão dentro de outro organismo. Fenômeno que será estudado a fundo, nas marcas perenes que deixa na psiquê de todo indivíduo, por psicólogos como Otto Rank²⁵⁸: nascer também implica separar-se da relação simbiótica que tínhamos com o corpo materno, abrir os olhos para enxergar fora de nós os olhos de outrem, e enfim perceber, pelo processo de gradativa individuação, distanciar-se de mim o corpo em que estive con-fundido. Coccia acaba realizando também uma crítica de uma

cultura produzida e dominada por aqueles que, por definição, nunca tiveram experiência de dar à luz: os homens. Sem dúvida, é por isso que estamos obcecados com a morte e o envelhecimento, o culto aos mortos ainda está na base de nossa sociedade: guardamos cuidadosamente os seus corpos em caixas fechadas, erguemos mausoléus para eles, nunca deixamos de cultivar sua memória. Preenchemos centenas de estantes de bibliotecas com nossas reflexões sobre a morte. O nascimento, por outro lado, continua sendo um mistério e um tabu, a exclusão milenar das mulheres dos espaços de fala e da arte tornou raras, difíceis, inaudíveis a expressão e a partilha do Espanto perante a chegada de um novo eu. O nascimento mal é celebrado coletivamente, mal falamos sobre isso, mal celebramos, mal prestamos atenção aos vestígios que tal evento deixa em nossos corpos e almas. (COCCIA, op cit, p.36)

Nós, os nascidos, integramos o corpo multiforme metamórfico de Gaia; e não é possível entrar em composição com Gaia se não através da porta de entrada de um nascimento, que é a culminância de um “ato de metamorfose da vida de outrem”; segundo o autor, depois de nascer jamais poderemos parar de nos metamorfosear:

A metamorfose nunca vai parar. Ela não é apenas uma cicatriz deixada pelo nascimento, ela é um destino. Ela não é um acontecimento passado e indisponível, é o modo de vida de todo corpo vivo. Ela não define uma forma de passividade, é o espaço infinito da atividade do ser vivo face a si mesmo e ao mundo. (...) Todo ser metamórfico, todo ser nascido, é composto e habitado por essa alteridade que jamais poderá se apagar. Mesmo quando construímos algo muito longínquo daquilo de que viemos (o que chamamos de hereditariedade), o outro permanece em nós. O conceito de hereditariedade expressa perfeitamente este aspecto: o que há de mais íntimo e de mais profundo em nós, nossa identidade genética, vem de outrem, foi elaborada por outrem... mas essa alteridade nos foi dada e ela é agora suscetível a passar por modificações. (COCCIA, op cit, p.53)

Um elemento muito interessante desta filosofia renovada proposta por Emanuelle Coccia é a atenção que ele dedica a fenômenos naturais que podem parecer minúsculos mas que ganham em sua obra uma magnitude impressionante: é o caso do ovo, da semente e do casulo. Retomando o ex-
258 Escrevi um artigo lidando com as teses de *O Trauma do Nascimento* de Otto Rank, lidas em paralelo com uma obra literária contemporânea notável, o romance de Ian McEwan *Enclausurado* (*Nutshell*), onde o caráter traumático da metamorfose que é nascer é explorado em minúcias. Leia em <https://acasadevidro.com/nascer-e-uma-encrenca-leitura-em-paralelo-de-enclausurado-de-ian-mcewan-e-o-trauma-do-nascimento-de-otto-rank-por-eduardo-carli-de-moraes-a-casa-de-vidro/>

emplo que evocamos no princípio deste texto, podemos ver na lagarta uma espécie de “ovo ambulante” ou “ovo que rasteja”, ou seja, um organismo em estado embrionário que, a certo ponto de sua perambulância irá parar e construir sua crisálida para que a borboleta possa dali emergir.

Mudar de forma, metamorfosear-se, significa sempre ter a força de fazer do seu corpo um ovo capaz de criar e transmitir uma nova identidade. Todo eu é um ovo e nós somos um eu somente porque guardamos em nós essa potência metamórfica da qual todo o ovo é a expressão... Nós somos tão obcecados pela morte, pela decadência, pelo definhamento, que não percebemos mais que todo ser vivo é uma força de gestação, ele dá à vida as suas próprias formas e há uma infinidade de outras. A metamorfose é, acima de tudo, essa potência de todo ser vivo de chocar em seu seio a capacidade de fazer variar a vida que o anima. (COCCIA, op cit, p. 80)

Alguns podem ter a falsa impressão de que a metamorfose ocorre apenas em uma fase da vida, que ela estaria confinada na infância e na juventude, e que adulecer seria sinônimo de adquirir uma forma de certa fixidez; visão falsa e equivocada que desconsidera que qualquer adulto é também um viajante rumo à senescência, e que a morte que para todos necessariamente virá é ela também uma metamorfose. Talvez possamos, no entanto, pensar a metamorfose como possuindo uma *variabilidade rítmica*, de modo que as transformações radicais que ocorrem no período que transcorrem entre a gestação e a puberdade são de ritmo muito mais acelerado do que as transformações mais amenas e lentas que ocorrem na meia idade. Somos todos nós, os presentesmente adultos, o resultado das metamorfoses infantis e juvenis que nos constituíram, e aceitarmos a sina de seres metamórficos talvez seja um modo de manter viva uma certa potência de rejuvenescimento: “É jovem toda vida onde a forma permanece o objeto de um trabalho poético, todo ser vivo que não pode se reconhecer plenamente na forma que o abriga.” (COCCIA, op cit, p. 81)

Em seu capítulo *Rejuvenescimentos* o autor vai afirmar que “a metamorfose é a propriedade dos corpos que nunca se separam de sua infância”. Evocando biólogos como Alexander Braun e Ernst Haeckel, propõe a ideia de que “a juventude não é apenas uma etapa efêmera da vida de um corpo, mas uma estrutura estável e constante de todo o corpo vivo” (p. 83), ideia que me parece contestável, pois parece negar os fatos do envelhecimento e da degenerescência, apontando para uma certa utopia implausível do rejuvenescimento perene, já que Coccia irá propor através de sua obra que o fato da metamorfose também implica “uma potência de rejuvenescimento que continua a esculpir nosso corpo” (COCCIA, op cit, p. 84).

Arrematando esta crítica à obra de Coccia e à sua concepção de uma Gaia metamórfica, parece-nos que sua filosofia é animada por um certo otimismo diante do fenômeno das *metamorfoses*, parecendo não enxergar tão bem a possibilidade de uma *má ou catastrófica metamorfose*. Aqueles que tem se educaram na escola das distopias sabem que há uma multiplicidade de formas de mutação para o pior: é só mencionar que uma das mais marcantes obras literárias do século XX, *A Metamorfose* de Kafka, e uma das obras filmicas mais importantes do cinema das últimas dé-

cadás, o *sci-fi* de *body horror* de David Cronenberg e sua progênie, exploram potencialidades muito mais sombrias do fenômeno metamórfico, contemplando os horrores da monstrificação, da engenharia genética mal sucedida, da produção de híbridos disfuncionais. Gregor Samsa olha com desconfiança para a Gaia de Coccia, suspeitando que o planeta hoje passa por uma metamorfose muito mais perigosa e potencialmente desastrosa do que sonha a prosa poética tão bela, mas com laivos de ingênuo otimismo, da obra cocciana.

4.7: REVIRAVOLTAS DE GAIA – CONFLUÊNCIAS ENTRE ARTE E ATIVISMO NO BRASIL

O projeto *Reviravoltas de Gaia* pretende se insurgir contra a hidra capitalista ²⁵⁹ através da organização de atos públicos em que confluem a arte e o ativismo. Criada em 2021, em meio à pandemia de covid-19, num período em que o Brasil já havia superado o número de 580.000 vítimas fatais do coronavírus em conluio com o desgoverno, a iniciativa inicialmente surgiu como contestação cívica da tese do Marco Temporal (PL 490 no STF), considerado pelos idealizadores desta iniciativa, expressão da virada decolonial nas artes brasileiras, como “um ataque aos povos originários de uma terra que habitaram e habitam desde tempos imemoriais.” (pg. 6)

Ajuntamento de seres humanos que reivindicam os direitos da natureza, esta proposta de carnaval cívico cosmopolítico começou a tomar as ruas de São Paulo em agosto de 2021, promovendo uma espécie de performance coletiva nômade. Com pessoas representando animais e plantas, mobilizando uma estética muito inspirada por Hélio Oiticica, Oswald de Andrade e o Teatro Oficina, além de nutrida pela antropologia de Eduardo Viveiro de Castro e sua noção da Floresta de Cristal, as Reviravoltas de Gaia materializaram-se também em um livro homônimo, organizado por Mariana Lacerda e Rivane Neuenschwander (ed. Cobogó, n-1, 2023, 240 pgs), e no filme curta-metragem *Eu Sou uma Arara*, cujo título refere-se a um dito do povo indígena Bororo (do Mato Grosso).

O bloco carnavalesco cívico, com pessoas portando seus parangolés, marcou presença em vários atos na maior megalópole da América do Sul em 2021 e 2022, como o Dia Nacional da Consciência Negra, em 20 de novembro de 2021, em memória do dia em que Zumbi dos Palmares foi assassinado (20 de novembro de 1695); o ato feminista inspirado no “Ele Não” de 4 de dezembro de 2021; o Dia Internacional da Mulher (8M) de 2022; o ato em memória de Dom Phillips e Bruno Nogueira (assassinados na Amazônia); dentre outros. Ocasões nas quais os manifestantes, escondi-

²⁵⁹ Faço aqui alusão ao livro do líder zapatista Subcomandante Insurgente Galeano e seu livro *Contra a Hidra Capitalista*, São Paulo: n-1, 2021, que traz em sua capa uma pintura de Rivane Neuenschwander que é um dos carros-chefe da empreitada visual do movimento Reviravolta de Gaia. Uma reprodução da obra da artista pode ser acessada em:

dos por detrás de fantasias representativas da biodiversidade sob ameaça, portavam placas e cartazes com mensagens, escritas com tinta negra e vermelha, tais como: Patriarcado Acuado, Defender a Alegria, Sangue e Sobressalto, Futuro é Ancestral, Desmonte do Garimpo, Ecofeminismo, Neoliberalismo Perverso, Proliferar o Amor, Amarrado no Cipó, Obscurantismo Mata, Quem lucra com a guerra?, Quem mandou matar Marielle?, Capitalismo Suicidário, Orçamento Secreto = Bol-solão, Farda Fardo, Maldita Milícia, Malditos Milicos, SOS Raposa Serra do Sol, Vote como um Manguezal.

Apontando também para um protesto simbólico de dimensão global, as bacantes e os sátiros destas Reviravoltas de Gaia portavam ainda mensagens em línguas estrangeiras como o inglês e o francês (*Stop Ecocide in Brazil, Quel Monde À Venir?*), como se quisessem participar de um diálogo internacionalista com outros consternados cidadãos deste planeta em chamas. Fornecendo uma experiência sensorial impressionante, o livro *Reviravoltas de Gaia* contém dezenas de fotografias coloridas, de intensa diversidade cromática, todas captadas em espaços públicos em situação de protestos cívicos, alguns multitudinários, e inclui também enxertos de panfletos, incluindo o Capítulo 7 da Constituição do Equador, que versa sobre os direitos da natureza, aprovado por referendo em 2008; o texto da Manifestação Pela Vida dos Povos Isolados e das Florestas; além do capítulo 8 da constituição federal brasileira que versa sobre os direitos indígenas e nele reproduzido na língua indígena nheengatu. O livro inclui ainda ensaios, entrevistas e um glossário propiciando ao leitor um rico e robusto Caldeirão de pensamentos partilhados por Lisette Lagnado, Coletivo Centelha, Déborah Danowski, Peter Pál Pelbart, Inês Grosso, Achille Mbembe, João Paulo Lima Tukano, além das contribuições das organizadoras Lacerda e Neuenschwander.

Se a iniciativa *Reviravoltas de Gaia* nos parece bastante significativa, enquanto insurgência artístico-cultural, é pelo fato de que expressa uma preocupação *cosmopolítica* e uma disposição anti-anthropocêntrica diante das urgências contemporâneas que se manifestam sobretudo no campo sócio-ambiental e econômico político. O filme *Eu Sou Uma Arara*, dirigido pela cineasta pernambucana Mariana Lacerda, inclui ainda trechos da leitura da “Carta às brasileiras e aos brasileiros em defesa do Estado democrático de direito”, ocorrida na Faculdade de Direito da USP, no Largo de São Francisco, em 11 de agosto de 2022. Naquela ocasião, nosso país atravessava encruzilhada histórica das mais cruciais com o embate eleitoral pela presidência da república entre a extrema-direita encabeçada por Jair Bolsonaro, em busca de uma reeleição, e a centro-esquerda petista liderada por Luiz Inácio Lula da Silva, em busca de seu terceiro mandato. Como bem pontuou Lisette Lagnado, “nas manifestações que antecederam esse momento histórico em defesa da democracia, os biomas saíram em bloco: cavala-marinho, vagalume, sapa, polvo, cobra, girassol, cogumelo vermelho, camaleoa, onça, água-viva, vitória régia... Ameaçadas fisicamente, juridicamente, espiritual-

mente, suas nações pediram socorro. Não sendo ouvidas pelas vias institucionais de praxe a selva e sua matilha deslocaram-se para os centros de decisão de seu porvir.” (p. 148)

O aspecto mais relevante que nos interessa aqui sublinhar é que se trata de uma forma de *artivismo* que não se confina no âmbito do humano, que não se limita a demandar direitos apenas para aqueles que pertencem a espécie *homo sapiens*, que não enxerga uma responsabilidade ética apenas envolvendo as pessoas mas se lança ao imprescindível âmbito de uma *ética inter-espécies*²⁶⁰. Em um dos textos de chamamento para os atos públicos do coletivo Reviravolta de Gaia, convocava-se os humanos a assumirem as figuras e as máscaras da fauna e da flora, a pensar modos de expressão artístico-cultural no espaço público que levem a sério a tarefa de defender biomas devastados na época geológica do Antropoceno: “porque nos reconhecemos parentes de rios, pedras, montanhas e fungos, porque sabemos que biomas são seres de direito” (p. 148). A conjuntura intelectual em que este fenômeno pode ser enquadrado foi explorada com maestria pela tese de doutorado em filosofia de Juliana Fausto, a *Cosmopolítica dos Animais* (PUC-RJ, 2017, depois publicado em livro pela n-1)²⁶¹.

O filme *Eu Sou uma Arara*, que carrega uma estética parcialmente inspirada por manifestos de Glauber Rocha, parece propor caminhos para uma “arte revolucionária que deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem até o ponto que ele não suporte mais viver nessa realidade absurda.” (ROCHA, Glauber. *Eztetyka do Sonho*, 1971, apud. pg. 151). Esta absurdidade do real tem por emblema recente uma reunião ministerial, ocorrida em 22 de Abril de 2020, na qual o ministro do Meio Ambiente, Ricardo Salles, recomendava “passar a boiada” em meio à pandemia de covid19, referindo-se à aprovação de medidas infralegais em prol do desmantelamento de normativas de órgãos como Ibama e Funai, que colocam algum freio na marcha devastadora do extrativismo e do desmatamento: “derrubar as normas de proteção das matas e florestas, sucatear os órgãos reguladores, desmantelar estruturas de fiscalização e punição de madeireiros e garimpeiros”, como bem resume Lagnado, eram as atrocidades institucionais promovidas pelo bolsonarismo que suscitaram a resistência contracultural que se expressa em *Eu Sou Uma Arara*, filme que tem “espessura ética” pois foi também cuidadosamente planejado a fim de que, através de seus enunciados, faixas, estandartes, se pudesse “traduzir um ecossistema em vestimenta e coreografar a interação social dos corpos nas ruas.” (LAGNADO, op ct, p. 152)

A conjunção dos termos arte e ativismo no neologismo *artvismo* aponta para a superação do apartheid entre o campo artístico-cultural e o sócio-político. No caso de Reviravolta de Gaia, o *artvismo* vai na contra-corrente de expressões humanocêntricas e abraça a fauna e flora num movi-

260 Um tema abordado por Willett, Cynthia. *Interspecies Ethics*. Columbia University Press, 2014: <https://cup.columbia.edu/book/interspecies-ethics/9780231167772/>

261 FAUSTO, Juliana. (PDF) *A Cosmopolítica Dos Animais*

mento contrário ao avanço dos agrotóxicos, das serras elétricas, dos assassinatos de ambientalistas que fazem do Brasil o país mais perigoso do planeta para quem é ativista de pautas ecológicas. No cerne da práxis artístico-política das Reviravoltas de Gaia está a identificação com o outro-que-humano, a tentativa de encarnar um animal, produzindo assim um ser híbrido ou quimera que toma o asfalto da megalópole. Em seu artigo *Já Eu Sou Um Sagui*, Peter Pál Pelbart retoma a emancipadora frase dos Bororo, “eu sou uma arara”, para desconstruir opiniões de antropólogos europeus, como Lévy-Bruhl, que enxergam na elocução dos Bororo apenas a *mentalidade primitiva e pré-lógica* típica do totemismo.

Para enfrentar o Antropoceno catastrófico com arte, talvez o que precisemos seja mesmo de um processo de humanos que deixam de ser *demasiado* humanos para performarem a bicharada hoje ameaçada pela espécie dominante do planeta. Não é à toa que a Reviravolta de Gaia emerge em um ponto da história brasileira onde a distopia do real atinge seu auge, assim como cresce a resistência à barbárie neo-fascista e ecocida representada não apenas pelo bolsonarismo, mas também pelas bancadas do boi, da bala e da Bíblia no Congresso Nacional e pelas forças empresariais interessadas em lucrar com a hecatombe de nossos biomas e florestas. Para Pelbart, é digno de ênfase que a Reviravolta de Gaia esteja em sintonia e convergência com eventos como o Acampamento Terra Livre, que em 2021 reuniu 6 mil pessoas de 127 etnias em Brasília, “gente dos mais remotos e inacessíveis rincões e florestas”: “nossa bicharada parecia ter nascido justo no momento de maior perigo, em que milhares de garimpeiros desavergonhadamente invadiam o território indígena com inteiro apoio do governo federal”:

Da primeira vez que saímos a rua para chamar atenção do mundo para esse perigo já éramos um grupo de 20 bichos. A cada semana, apareciam novxs voluntárixs: o crocodilo, a anta, o morcego, a raposa ticuna, o bicho preguiça, a borboleta azul, besouro, a vitória régia, o pica-pau, a água viva, o polvo... Ao nos juntarmos a uma manifestação na Avenida Paulista, cada um de nós carregava um cartaz com algum enunciado, político ou cosmopolítico, de protesto ou afirmação. Bastou pisarmos na Avenida em meio aos manifestantes, e logo fomos longamente aplaudidos pela multidão, emocionada pelo que mais parecia uma miragem, uma aparição sobrenatural, uma alucinação encantada... de fato, para os que nos olhavam espantados e maravilhados, não éramos apenas bichos, mas é Encantados - uma Encantaria, como nos nomeou a jornalista Eliane Brum. Parecíamos desafiar a pobre e tradicional coreografia política, com suas faixas partidárias, formação militar, palavras de ordem. Éramos os espíritos dos animais da floresta atravessando a cidade dos homens e dos negócios, dos arranha-céus e da polícia. (...) É preciso ouvir Eduardo Viveiros de Castro: tem espírito quem está na posição de sujeito, portanto dotado de intencionalidade. Mas não é um privilégio exclusivo dos humanos, também os animais têm espírito. Por mais mental, alado ou imaterial que pareça um espírito, ele se engendra a partir de um ponto de vista, que forçosamente é o de um corpo. E um corpo nunca é mera matéria, porém um feixe de afecções, capacidades ou modos de ser. É nesse sentido que um corpo tem alma. Pronto já estamos de posse do circuito a que se chama de perspectivismo ameríndio: corpo, afecções, ponto de vista, perspectiva, espírito, mundo, multiplicidade de mundos. Onde o cortejo de implicações ontológicas, desde o transformismo cosmológico até as múltiplas realidades (multinaturalismo). (PÉLBART: p. 170)

Esta tese de doutorado, escrita em um contexto de agravamento das catástrofes sócio-ambientais no Brasil, interessa-se em ser caixa de ressonância e lócus de estudo das contundentes respostas por parte do campo artístico-cultural. Muitas obras não puderam ser abordadas a fundo, mas valem menção, como a obra de ficção *O Silêncio das Ostras* (2025), de Marcos Pimentel, que trouxe às telonas uma jornada distópica pelos territórios de Minas Gerais devastados pelos crimes da Vale e da Samarco. Já o artista contemporâneo do grafite Mundano realizou, através de um grande mural urbano na maior megalópole sulamericana (São Paulo), a obra “Operários de Brumadinho”, uma releitura de Tarsila Amaral, realizada com tinta extraída da lama tóxica que aniquilou tantas vidas e biomas na catástrofe de Brumadinho; e o livro *Reviravolta de Gaia*, na companhia do filme *Eu Sou Uma Arara*, expõe uma insurgência artístico-cultural que expressa a *cosmopolítica* emergente em face de Gaia em tormenta.

O filme de Lacerda e Neuenschwander termina com uma frase lapidar, formulada pelo Coletivo Centelha para finalizar seu manifesto *A Insubmissão da Natureza* (p. 159 a 163): “nunca foi tão evidente a incompatibilidade radical entre o Capitalismo e a Vida.” Esta ideia nos conduzirá ao próximo capítulo da tese, dedicado a sondar o tema do “Capitaloceno” e do “Negroceno”, propostas por autores como Jason Moore e Malcolm Ferdinand, propostas alternativas de se referir ao que se tem nomeado Antropoceno, este que tem como pressupostos o peso e a pegada não apenas da industrialização capitalista que se globalizou mas também os impactos das empreitadas coloniais: a Conquista da América, a escravização de milhões de pessoas, o comércio transatlântico de escravizados por 3 séculos, fonte dos capitais que puderam ser investidos na Revolução Industrial.

Reviravolta de Gaia serve-nos como emblema de uma revolta dos biomas na arte. Um abraço bem dado à estética decolonial, atenta às sabedorias indígenas ancestrais. Um experimento na arte sugerida por Donna Haraway: fazer parentes com seres outros-que-humanos no Chthluceno. Ao propor uma *mimesis* do gesto Bororo de identificação com a arara, o filme também aponta para a positividade de um *devoir-ave*, de um *devoir-bicho*, mas também de um *devoir-indígena*, numa aproximação performática, em meio à selva de asfalto, às cosmovisões que nutrem os autênticos guardiões-guerreiros das floresta e de sua imprescindível biodiversidade, hoje em vertiginoso e assustador colapso.

4.8: REGENERANTES DE GAIA NO TECNOFUTURO

Existe todo um campo do pensamento nas humanidades hoje dedicado às práticas de *regeneração* de uma Gaia ferida e extenuada, com destaque para os trabalhos de Anna Tsing, como *O Cogumelo No Fim do Mundo* e *Viver nas Ruínas*, em que ela expõe uma visão da simbiose entre

plantas e fungos que poderia ser uma das chaves para a restauração holocênica que a autora deseja promover.

No Brasil, ímpeto semelhante motiva Fabio Rubio Scarano: em seu livro *Regenerantes de Gaia* ²⁶², o PhD em Ecologia pela Universidade de St. Andrews (Escócia) propõe 3 caminhos conducentes a Gaia, “esse supraorganismo vivo do qual fazemos parte”: “Gaia no tempo, Gaia em seu âmago, Gaia no imaginário”. Este autor mobiliza várias obras da arte da ficção científica, de artistas como Ballard, Lem e Cronenberg, defendendo que *importam que estórias contamos* sobre nossos atuais e vindouros dilemas num Antropoceno em que

o impacto de uma espécie – o ser humano – é grande a ponto de alterar sensivelmente indicadores médios referentes aos sistemas naturais da Terra. As mudanças climáticas e as elevadas taxas de perda de espécies são dois dos principais sinalizadores de uma transformação que ameaça a sobrevivência do próprio causador do problema: a espécie humana. (SCARANO: 2019, p. 16)

Tais considerações pecam por um equívoco recorrente em várias análises do Antropoceno: na busca pelo “causador do problema”, o argumento mostra-se generalizante demais e *lança a culpa sobre a espécie humana como um todo*, sem distinções entre nações poluidoras e nações que praticamente não poluem, nem entre mega-corporações ecocidas e povos tradicionais que há milênios são guardiões de biodiversas florestas. Quando prega o caminho da cura pela sustentabilidade, o autor diz que é “preciso regenerar e cicatrizar os males que a humanidade infringiu sobre o planeta”(p. 90), em que novamente atribui-se a esta entidade total “a humanidade” uma culpa como causadora da catástrofe, como se não houvesse uma diferença radical entre empresas extrativistas que vendem petróleo e imensas massas de depauperados que são vítimas dos ecocídios e obrigados a se tornarem refugiados climáticos.

O autor, mais no fim de sua obra, redime-se de considerações demasiado generalistas e aponta que “o cidadão comum estadunidense emite em média 500 vezes mais dióxido de carbono do que sua contraparte em muitos países em desenvolvimento na África, Ásia ou América Latina.” (p. 90) Atenta aos dilemas emergentes com a I.A., a obra é de muito interesse ao produzir confluências entre o campo das artes e o da ciência contemporânea, em que emergiram conceitos hoje muito em voga como *biodiversidade* e *biosfera*, para os quais contribuíram figuras como Eduard Suess, Vladimir Vernadsky e Edward O. Wilson.

O autor aponta caminhos para além do eurocentrismo ao convidar-nos a revisitar filosofias ancestrais como “o *Buen Vivir* (*Sumaq Kawsay* em quéchua) em países andinos, o *Ubuntu* em países africanos e *Swaraj* na Índia, hoje incorporados inclusive na legislação desses países. No Brasil, o *Teko Porã*, doutrina de bem estar do povo Guarani, guarda muitas semelhanças com essas

262 SCARANO, ed. Dantes, 2019, ilustrações de Lua Kali. Saiba mais: <https://dantes.com.br/produto/regenerantes-de-gaia/>

outras filosofias ancestrais do sul global e começa a ganhar visibilidade junto ao ‘Brasil branco’.” (Scarano, op. cit. pg. 19). O autor defende uma jurisprudência da Terra que dê voz aos direitos de tudo o que não é humano e cita o exemplo da Associação Pachamama, uma ONG que processou o Estado após os crimes corporativos de ecocídio ocorridos em Minas Gerais, instaurando um processo em nome do Rio Doce.

No curta-metragem de Tadeu Jungle, *Mar de Lama*, as mais avançadas técnicas cinematográficas foram empregadas para propiciar aos espectadores uma imersão na devastação ocorrida na região de Mariana: o filme é interativo e suas imagens em 360 graus podem ser acessadas pelo espectador-participante, através do YouTube, a partir de um controle que permite a escolha da perspectiva preferida por quem assiste-interage; quem possui óculos 3D tem uma experiência ainda mais imersiva deste material que expõe uma funda ferida na carne viva de Gaia em território brasileiro.

“Com Gaia ferida, é hora de regenerar e cicatrizar”, propõe Scarano, pondo-se a analisar como o as catástrofes ambientais também impactam as subjetividades e ocasionam epidemias de transtornos mentais em um contexto marcado pela “morte da utopia” e pelo “fim do futuro” (temáticas abordadas por Bauman, Fisher, Gray, Berardi, dentre outros). Neste contexto, o cinema de Werner Herzog, Lars Von Trier e Andrei Tarkovsky torna-se emblemático. O cineasta alemão, que muito se interessa pelos vulcões (*La Soufrière, Into the Inferno*), foi um dos artistas fílmicos que melhor notou a determinação humana de um tipo de catástrofe que revela a capacidade da espécie de agir como uma força análoga ao vulcanismo:

O Antropoceno projeta um mundo não natural, de paisagens transformadas e alienígenas, de extinções e perdas. A transformação do natural e a iminência da perda impõem, ao ser humano, uma nova paisagem interior e natural, marcada pela depressão, pela melancolia e pelo luto. *Lições de Escuridão* de W. Herzog é um documentário impressionista sobre o incêndio e devastação de poços de petróleo que se seguiu à Guerra do Kuwait em 1991, apresenta uma paisagem de fogo, fumaça e explosões sobre um deserto coberto por cinzas e escuridão. Com lentos movimentos de câmera, como que ritmados pela música de Wagner, Grieg, Schubert e Mahler, Herzog nos hipnotiza com o que ele chamaria de ‘Parque Nacional do Futuro’. Neste filme, fumaça e fogo não são naturais, são resultado da guerra entre os homens e de sua ambição desmesurada por um recurso natural cujo mau uso é responsável por muitos dos males do planeta: o petróleo. A sensação em *Lições de Escuridão* é de estarmos diante de um quadro surrealista, ou uma obra de ficção científica. Contudo, apesar de sua estranheza, aquilo de fato aconteceu. Este inferno exterior da paisagem e da natureza transformada pelo Antropoceno remete a um inferno interior, referente ao mal e às dores da alma. (SCARANO, op cit, p. 31)

Este inferno da alma, socialmente determinado, revela-se também em vários filmes que revelam facetas do que vem sendo chamado, no campo da psicopatologia contemporânea, de *eco-trauma* ou *ecological grief*, a exemplo de *Melancholia* de Lars Von Trier²⁶³ e *Safe – Mal do Século*, de Todd Haynes, filmes nos quais as personagens interpretadas por Kirsten Dunst e por Juliane

263 A “melancolia da extinção” estaria no cerne da obra de Von Trier segundo este artigo: <https://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/491>

Moore revelam vários traços de um adoecimento que tem como elemento causador um trauma sócio-ambiental.

A obra de Scarano, atenta à densa melancolia de obras como *Stalker* de Tarkovsky e *The Drowned World* de Ballard, e que também se debruça sobre teorias Kierkegaardianas sobre a angústia e o desespero, é de profundo interesse para todos aqueles que não desejam ficar reféns de afetos tristes e paralisantes, pois ao mesmo tempo que reconhece estes como forças avassaladoras que afligem os sujeitos nas condições de “Gaia no Antropoceno”, aponta para um horizonte de regeneração. Neste, estão perfiladas utopias e respostas práticas que incluem a agroecologia sintrópica, as clúsias e outras plantas regenerantes, além de virtudes como justiça intergeracional e responsabilidade com a sustentabilidade e as futuras gerações, inspirando-se no trabalho de figuras como Ernst Gotsch e Mario Bunge.

De maneira similar ao que intentamos realizar nesta pesquisa, Scarano lança-se a uma reflexão sobre utopia e distopia, avançando a tese de que “diante do fim e/ou do desencantamento com várias das utopias do século XX, a sustentabilidade aflora não só como valor, mas também como uma nova utopia para o século XXI.” (p. 54) Ao abordar o tema fazendo recurso às obras de Claeys e Bregman, o autor pondera: “estudiosos afirmam que o que transformou muitas utopias em distopias (como no caso dos diversos tipos de totalitarismo do século XX) é a inclinação por se desenharem regras imutáveis para se projetar o futuro. Utopias, argumentam esses autores, devem abrir portas, destravar futuros possíveis.” (p. 55)

Gaia em estado de ebulição climática e de vertiginosa queda da sua biodiversidade coloca-nos também na urgência de mudar rumos, e é duvidoso que o conceito de desenvolvimento sustentável possa de fato ser esta utopia prática factível para conter a catástrofe planetária em curso: o fracasso dos Acordos de Paris e de várias edições da COP30 nos levam à salutar suspeita de que, a despeito dos cada vez mais alarmantes relatórios do IPCC, muitas forças sociais promovem o business as usual vestindo a máscara da sustentabilidade, muitas vezes utilizada como recurso marketeiro e de *greenwashing*, produzindo um cenário em que a política pública fica submissa a interesses corporativos e ambos agem na base do *too little too late* (pouco demais, tarde demais).

4.9: Chakrabarty e os Novos Climats da História

Um dos ensinamentos que me parecem mais importantes do livro do Chakrabarty sobre a distinção entre o globo e o planeta está no que ele diz a respeito da história e o perigo que é falarmos de uma história apenas dos seres humanos. Uma história confinada apenas nas relações entre os integrantes da espécie *homo sapiens*, uma história *humana*, *demasiadamente humana*, é hoje uma

história provinciana, estreita, de escala muito pequena, à qual falta a *profundidade temporal* que tantas obras vêm se esforçando em nos fazer adquirir.

A proposta Chakrabartyana de que só podemos compreender a história humana como parte da história da vida e da história do planeta é uma crítica mordaz e pertinente de uma história antropocêntrica, que não enxerga a profundidade do tempo natural e geológico onde a história humana está imbricada, onde ela está ontologicamente implantada. Em certo sentido, isto significa dizer que tentar entender a história da humanidade desvinculada de Gaia e seu *demos* de criaturas outras-que-humanas é estar preso à cegueira e ao equívoco de uma história que não mais serve para enfrentar o *wicked problem* que temos a urgência de encarar. Para este pensador indiano, trata-se pensar “a história na era da crise climática”, ou seja, na era em que caducou e tornou-se insustentável a separação entre humanos e natureza, a noção de um meio ambiente inerte que é mero pano de fundo para a história humana, visão antropocêntrica que precisa ser superada por uma visão propriamente antropocênica. O *globo* tem sido o avatar desta história humanocêntrica, já o *planeta* é aquilo que Chakrabarty recomenda como aquilo do qual o pensamento deve se apoderar:

Encontrar o planeta no pensamento significa encontrar algo que é a condição da existência humana e, entretanto, permanece profundamente indiferente a essa existência. Ao longo de sua história, os seres humanos sempre travaram contato com o planeta (a terra profunda) empiricamente - na forma de terremotos, erupções vulcânicas e tsunamis - sem necessariamente tomar contato com ele como uma categoria do pensamento humanista. Eles chegaram a lidar com o planeta - como mostra o debate que Voltaire travou com o finado Gottfried Wilhelm Leibniz depois do terremoto em Lisboa em 1755, ou o debate entre Mahatma Gandhi e Rabindranath Tagore depois do terremoto de 1934 em Bihar -, sem com isso ter de chamá-lo por esse nome. O planeta esteve embutido em debates humanos sobre moralidade, teodiceia e, mais recentemente, sobre a ideia de desastre natural. No entanto, à medida que foram se acumulando indícios de que a distinção natureza/humano é, em última análise, insustentável, e de que as atividades humanas em todo o mundo podem até contribuir para a frequência cada vez maior de terremotos, tsunamis e outros desastres ‘naturais’, o planeta como tal emergiu como um local de preocupação existencial para aqueles que o historiam no interior daquilo que venho denominando regime planetário ou antropocênico de historicidade. (CHAKRABARTY: 2025, pg. 16)²⁶⁴

Este novo regime de historicidade, no ensinamento de Chakrabarty, aponta para da necessidade de lermos a história humana como parte integrante de uma história mais ampla, mais profunda, mais extensa, que é a *história planetária*, ou seja, uma história que inclui necessariamente o campo da geologia, da arqueologia, da antropologia, e assim por diante. É neste sentido que Lovelock e Margulis tornam-se aliados no avanço de uma concepção mais antropocênica do que antropocêntrica da história – ainda que a similaridade entre as palavras, a diferença sutil entre o *antropos* como *centro* e o *antropos* causador de um novo *ceno* – seja um tanto difícil de compreender.

A vantagem principal de lidarmos com um regime de historicidade tal qual proposto por Chakrabarty em termos de *planeta* e não de *globo* também consiste no fato de o planeta é um dentre outros planetas, enquanto o *globo* é humano demasiado humano, como fica claro em termos como

264 CHAKRABARTY. *O Global e o Planetário*. Ed. Ubu, 2025.

globalização capitalista ou a McLuhaniana *aldeia global*, utilizados para se referir a fenômenos muito limitados ao âmbito da economia política entre humanos e dos efeitos das tecnologias comunicacionais e de transporte sobre as vidas humanas. O movimento de Chakrabarty consiste em algo análogo àquele que Stengers descreve com “a intrusão de Gaia na história”. Vale ressaltar também o fato de Lovelock ter trabalhado na Nasa enquanto pesquisador do enigmático fato de que *este planeta é o único jamais encontrado que possui presentemente vida complexa em emaranhada evolução*, fato que curiosamente muitos historiadores antropocêntricos ou humanocentrados fracassam em enxergar – a história humana se desenrola num planeta extraordinariamente raro no cosmos.

Dentro de um modo planetário de pensamento, a ameaça do Antropoceno reside naquilo que ele pode significar não apenas para os futuros humanos mais imediatos como também para futuros de longo prazo. O aquecimento global produz para os cientistas do sistema Terra o temor de outra grande extinção da vida – possível entre os próximos 300 e 600 anos –, capaz de fazer que o planeta regrida a um patamar mais primitivo de biodiversidade. Como argumentam Langmuir e Broecker, os combustíveis fósseis, o solo e a biodiversidade são cruciais para o florescimento humano, e esses elementos têm duas coisas em comum: todos estão relacionados à história da vida no planeta e nenhum deles é renovável em escalas temporais humanas. (...) Nossa interferência recente em alguns desses processos impôs aos seres humanos uma questão particularmente intratável envolta de um senso de urgência, a questão – para usar as palavras evocativas de William Connolly – de ‘encarar o planetário’. (CHAKRABARTY, op cit, p. 140)

Estamos de acordo com Chakrabarty sobre a necessidade de um pensamento, inclusive no âmbito filosófico, que aborde a temporalidade profunda, que saiba transpor o domínio da imediatez, onde hoje somos com frequência trancados devido ao regime sócio-técnico hegemônico pelas Big Tech e pelas redes sociais, rumo a uma abordagem de longo prazo tanto no vetor futuro quanto no vetor passado ²⁶⁵. No entanto, o que Chakrabarty parece não perceber é que há um papel da arte neste trabalho proposto por ele de *encarar o planetário*, sobretudo porque é no campo da ficção especulativa que torna-se possível que nos desatrelamos da estaca do instante para explorar futuros possíveis, ainda que nunca se realizem, ou mesmo passados alternativos (no caso da prosa contrafactual).

São louváveis muitas das práticas hermenêuticas de Chakrabarty, pensador autenticamente transdisciplinar: ainda que atue sobretudo no campo das ciências humanas, permanece sempre muito bem informado e em diálogo fecundo com as ciências ditas naturais ou duras, tentando transpor o fosso entre as “duas culturas”. No entanto, a arte é por ele vastamente ignorada e omitida, algo que esta tese procura remediar ao evocar, por exemplo, filmes que de fato procuram representar uma catástrofe “capaz de fazer que o planeta regrida a um patamar mais primitivo de biodiversi-

265 O filósofo australiano Roman Krznaric, um dos idealizadores da School of Life, tem realizado obras de grande valia neste aspecto através de livros como *História Para o Amanhã* e *Como Ser Um Bom Ancestral*, publicadas no Brasil pela Ed. Zahar.

dade”, como é o caso do *Snowpiecer* de Joon-Ho ou de *The Road* de Hillcoat. Estas obras de ficção científica distópica exploram a potencialidade sinistra de um mundo inóspito, onde boa parte da diversidade das formas de vida foi extinta, podendo servir assim como *cautionary tales*.

O debate sobre Gaia e Antropoceno aqui explorado lança-nos também a uma reflexão sobre a necessidade de superação tanto do regime de temporalidade demasiado limitado (não apenas o do imediatismo, mas também o de uma história meramente humana) quanto da ilusão antropocêntrica tenaz de que a espécie *homo sapiens* seria a protagonista da história cósmica. Chakrabarty nos lembra que Lovelock trabalhava na NASA com uma “questão fundamental”:

o que tornava a terra tão continuamente habitável para a vida, qualidade que os dois planetas vizinhos de Marte e Vênus não tinham, que teve sobrevivência na CST na forma do chamado problema da habitabilidade, que hoje é central em disciplinas como a astrobiologia ou na busca de exoplanetas semelhantes à Terra no universo. O ponto importante para nossa discussão é que o protagonista da história que a CST conta não é o ser humano nem a vida humana, mas sim a vida multicelular e complexa em geral. Diferentemente da história da globalização capitalista, essa forma de abordagem estabelece uma perspectiva sobre os seres humanos e sobre outras formas de vida que não coloca os primeiros no centro da história. Simplesmente aparecemos tarde demais na história para querermos ser seus protagonistas. (CHAKRABARTY, op cit, p. 129)

Há um certo momento desse debate a respeito da necessidade de uma história que inclua os seres que não são humanos onde desponta a noção de um novo *cosmopolitismo*, que não é mais aquele imaginado e proposto na antiguidade grega por Diógenes de Sínope, o cínico, mas é um outro cosmopolitismo onde estão reunidos os humanos e os não humanos em uma história mais inclusiva. No caso de Diógenes, o cosmopolitismo tinha a ver com ser um cidadão do cosmos, literalmente, mas também com a noção de que sou um cidadão do mundo, posso estar em casa em qualquer país, em qualquer nação, em qualquer povo; também havia ali um elemento de nomadismo, de paixão deambulatória, a figura de um filósofo errante, que prefere o pé na estrada ao palácio, que torna o seu lar onde quer que ele descansa seu chapéu, por assim dizer.

Agora estamos falando de outra coisa: esse *cosmopolitismo emergente*, essa cosmopolítica dos animais de que nos fala também a Juliana Fausto, na sua brilhante tese de doutorado, é um cosmopolitismo onde os humanos estão reunidos com a fauna e a flora, participando dessa história em sentido ampliado, ou seja, em sentido cosmopolítico. Chakrabarty é um pouco pessimista em relação ao conteúdo concreto que possamos dar a essa cosmopolítica, ou a esse cosmopolitismo de que necessitamos, e me parece que ele afirma que isso é *apenas uma diretriz ética*, quando já é, tendo em vista algumas obras de arte, também um *empenho estético*, um *esforço artístico-cultural*, que se mostra por exemplo em *Reviravolta de Gaia*, o movimento social e o livro fotográfico e ensaístico que dele nasce, além do filme neste inspirado, *Eu Sou Uma Arara*.

Através daquelas fantasias de bichos, daqueles parangolés que representam a diversidade da vida, se dá uma certa *concretude empírica*, se dá um *conteúdo sensível* que desfila pelas ruas, àquilo

que poderia ser um conceito abstrato descarnado, ou seja, a biodiversidade. Ainda que seja leitura crucial e altamente informativa, a obra de Chakrabarty presta pouca atenção ao campo artístico-cultural e à produção estética emergente no âmbito do que vem sendo chamado de Geoestética²⁶⁶. É inadiável que a arte saiba encarar o planetário e ajudar na emergência de uma cosmopolítica onde a aliança multiespécies saiba fazer prosperar os Direitos de Pachamama em face do catastrófico domínio de uma parcela da *espécie homo sapiens* que, a golpes de colonização, extrativismo e devastação ecocida, vem quebrando todos os limites e empurrando a Gaia-que-compomos a uma tormenta sem precedente registrado na História do processo civilizador humano.

266 Cf. ELIAS, Amy; MORARU, Christian (orgs.). *The Planetary Turn: Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2015.

CAPÍTULO 5: CAPITALOCENO, RUPTURA METABÓLICA E ECOLOGIA DECOLONIAL

5.1: UMA NOMENCLATURA ALTERNATIVA: SOBRE O “CAPITALOCENO”

É chegado o momento, há muito previsto, em que o capitalismo está a ponto de ver seu desenvolvimento interrompido por limites intransponíveis. De qualquer maneira que se interprete o fenômeno da acumulação, está claro que o capitalismo significa essencialmente expansão econômica e que a expansão capitalista não está mais longe do momento em que se chocará contra os próprios limites da superfície terrestre. - SIMONE WEIL²⁶⁷

A esta altura de nossa jornada, após a análise de várias obras, cabe refletir sobre uma controvérsia que hoje atravessa as discussões acerca da empreitada humana sobre a face da Terra: longe de consensual, o termo Antropoceno está em disputa e muitos o criticam por excessiva generalização. Ou seja, a utilização do termo seria errônea pois revelaria uma incapacidade de discernimento entre os verdadeiros causadores da catástrofe em curso e aqueles que são, apesar de humanos, muito mais as vítimas do que os perpetradores do processo. No multifacetado âmbito das contestações do Antropoceno provenientes de forças teóricas e práticas anti-capitalistas, não faltam aqueles que sustentam que devemos nomear a nova época geológica de *Capitaloceno*, como fazem Andreas Malm e Jason Moore, enquanto alternativas são propostas, do *Chthluceno* de Donna Haraway ao *Necroceno* de Justin McBrien²⁶⁸.

A controvérsia que o rodeia envolve muito mais do que uma mera questão de nomenclatura, nem tampouco se reduz a uma querela de especialistas em geologia: no cerne do debate está a questão política e ética, ou seja, nossa deliberação coletiva sobre *o que devemos fazer juntos*, como agir de maneira sábia e eficaz, questionamento também visceralmente central para a filosofia. Um exemplo: uma das mais importantes revistas internacionalistas do campo socialista, a Jacobin, tem publicado artigos de autores como Andreas Malm em que o Antropoceno é tratado como “mito” e onde o autor afirma que “culpar a humanidade pela mudança climática deixa o capitalismo sair ileso de suas tragédias”:

Quem está nos levando ao desastre? Uma resposta radical seria a dependência do Capitalismo da extração e do uso de energias fósseis. Alguns, porém, preferem identificar outros culpados. A terra, nos dizem, entrou agora no ‘*Antropoceno*’: a Época da Humanidade. Enormemente popular – e aceito até mesmo por muitos estudiosos marxistas – o conceito do Antropoceno sugere que a humanidade é a nova força geológica transformando o planeta para além de qualquer reconhecimento, principalmente ao queimar quantidades prodigiosas de carvão, petróleo e gás natural. De acordo com estes intelectuais, tal degradação é o resultado dos humanos agindo segundo suas predisposições

267 WEIL, Simone. *Opressão e Liberdade*. Ed. EdUSC, 2001. Pg. 11

268 Cf. artigos dos autores na coletânea organizada por Jason W. Moore, *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e crise do capitalismo*. Ed. Elefante, 2022.

inatas, o destino inescapável para um planeta sujeito ao *business-as-usual* da humanidade. De fato, os proponentes não poderiam argumentar de outra forma, por que se essas dinâmicas tivessem um caráter mais contingente, a narrativa de uma *espécie inteira* ascendendo à supremacia biosférica seria de difícil defesa. (MALM: 2019)²⁶⁹

Poderíamos perguntar, diante disso: “Antropoceno” é uma palavra que convoca nossa revolta ou tende a produzir nossa resignação? É um conceito que nos serve bem para mudar rumos cataclísmicos em que a civilização capitalista-industrial teima em permanecer trilhando? Ou é justamente ele que causa efeitos psíquicos como a sensação pervasiva de que “é mais fácil imaginar o fim do mundo que o fim do capitalismo”, conforme a célebre frase de Jameson ressonada por Fisher?

Diante de uma realidade onde se mostram cada vez mais inegavelmente os sinais da degradação de biodiversidade perpetrada por humanos, é preciso frisar que não são *todos* os humanos os responsáveis: nem todos os povos do planeta são igualmente culpabilizáveis por emissões de gases de efeito estufa, desflorestamentos e holocaustos animais. Mais do que questionar uma nomenclatura que pretende abarcar a totalidade da empreitada humana neste planeta e seus efeitos sobre a teia da vida, talvez seja preciso tornar mais claras as responsabilidades e culpas pela produção de resultados tão sinistros quanto estes em que estamos imersos. Seria preciso, portanto, questionar o Antropoceno como ideário dominante, proposto sobretudo a partir do Norte Global, a partir de perspectivas provenientes do Sul Global, rumo proposto por publicações como *Southern Anthropocenes*.²⁷⁰

Organizado por Jason W. Moore, o livro *Antropoceno ou Capitaloceno? - Natureza, história e a crise do capitalismo* (Editora Elefante, 2022, 344 páginas) reúne 7 artigos, escritos por Crist, Haraway, Moore, McBrien, Altvater, Hartley e Parenti, destinados a problematizar o conceito originalmente formulado por Crutzen e Stoermer. Um primeiro elemento digno de reflexão, presente na dissecação crítica do discurso do Antropoceno realizado por Eileen Crist, consiste na acusação de que ele “espelha e reforça a visão de mundo antropocêntrica” (CRIST: 2022, p. 35) - os termos “Antropoceno” e “antropocêntrico” não seriam tão parecidos à toa: o antropocentrismo tem alta responsabilidade na configuração das forças que geraram o que hoje alguns nomeiam Antropoceno, e possivelmente esta *centralidade do humano* não está sendo devidamente desconstruída e dizimada através de uma nomenclatura que a autora denuncia por sua “pobreza”:

269 MALM, Andreas. *O Mito do Antropoceno*. In: Jacobin Br, 2019: <https://jacobin.com.br/2019/08/o-mito-do-antropoceno/>

270 JENSEN, Casper Bruun (ed.). *Southern Anthropocenes*. Londres: Routledge: 2025. URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9781003655107/southern-anthropocenes-casper-bruun-jensen>

O próprio conceito de Antropoceno cristaliza o domínio da humanidade, conduzindo o intelecto humano, que já estava disposto a ir naquela direção, a ver nossa identidade dominante como um destino manifesto, quase natural e até impressionante. O Antropoceno aceita a humanização da terra como uma realidade, embora isso seja contestável, parcialmente reversível e digno de resistência e de inspirar uma visão diferente. O discurso do Antropoceno perpetua o ocultamento de que o domínio humano é agora uma *escolha* sobre a qual não se refletiu, mas está no poder e na natureza dos seres humanos a capacidade de rescindi-la se nosso olhar criativo e crítico a enfocasse. (CRIST: p. 52)

Ela argumenta que o ser humano - que teve a “audácia recente de entalhar seu nome numa fatia de eternidade” (op cit, p. 53) - é obviamente o criador da conceituação “Antropoceno” e nele ressoa um “credo antropocêntrico familiar” (op cit., pg 51): haveria uma tendência irresistível do *anthropos* à dominação planetária e à supremacia sobre todas as demais espécies vivas; contra isso, Crist reivindica que tal processo não é inelutável nem irreversível, sendo plenamente factíveis tendências como aquelas propostas por movimentos em prol do *decrescimento*, do *small is beautiful*, da *frugalidade* e do *rewild*.

A nomenclatura daria por fato consumado - a empreitada humana mudou para sempre a história do planeta, sem volta, e seguirá se exacerbando... - o que é um processo em curso que poderia ser impedido, obstaculizado, freado. A esquerda contemporânea parece cada vez mais aderir a um conceito de revolução com muitas afinidades à noção de Walter Benjamin acerca do freio de emergência. Para Eileen Crist, o termo “Antropoceno” não nos ajuda a pisá-lo: não está nos auxiliando no urgente processo de frenagem da insanidade do capitalismo consumista, extrativista e queimador de fósseis.

Descreve-se, no discurso do Antropoceno, a “humanidade” (como generalidade abstrata) como super-potente a ponto de rivalizar com as forças estupendas da Natureza (como trovões e tsunamis), modeladora sem rival do planeta, espécie excepcional e sem igual, o que estaria também reforçando a tendência de colheita sinistra que Eileen Crist descreve como “a arrogância especista e o solipsismo existencial que mantêm a humanidade hipnotizada” (op cit, p. 48). Evocando os personagens cyborg presentes na série *Star Trek*, os Borg, A autora problematiza:

O discurso do Antropoceno se agarra ao poder imenso dessa abstração falida de “Homem” e à terra prometida que essa postura divina ainda pode entregar, isto é, um planeta gerenciado para produção de recursos e governado para contenção de riscos. Pela mesma razão, no entanto, o poder do *Anthropos* está arrebanhando os homens, por bem ou por mal, para a condição desgraçada de serem forçados a participar de uma identidade dominante cujas consequências éticas e existenciais são inevitáveis. Nossa sobrevivência enquanto espécie está em risco, uma preocupação que a todos aflige, mas não teria também enorme importância entender quem nós *somos* na terra? (...) Se criamos, em nossas ficções populares, vilões arquetípicos que assimilam os outros para inflar sua própria empreitada - os Borg -, o que os homens pensarão de si mesmos quando finalmente encararem o modo de operação de assimilação do Homem? (CRIST, op. cit, p. 49)

Poderíamos propor um outro paralelo cinematográfico que pode iluminar o debate e com o qual lidamos diretamente nesta tese: o cinema antropocênico da vertente Reggio/Fricke tende muito mais a produzir nos espectadores um senso de deslumbramento e fascínio do que a provocar alarme e inquietação diante das devastações produzidas pela empreitada humana. São filmes que se abstém de criticar o capitalismo e que em seu averbalismo caem também no lodaçal perigoso de uma criticidade dormente. São obras que correm o risco de produzir uma *aesthesis* potencialmente alienante pois baseada num deslumbre sem tragédia, uma celebração do poderio humano onde a face sinistra da moeda está ocultada pois é demasiado obscena.

Como alternativa à pobre nomenclatura do Antropoceno, Crist propõe o termo Ecozóico, de Thomas Berry, argumentando em prol de sua preferabilidade devido a um conteúdo utópico que esse conceito carregaria: “de fato, por que não escolher um nome que evoque algo a que aspiramos alcançar? Ecozóico abraça a Comunidade Viva integral da Terra e convida a história humana, em parceria com a História Natural, para reinos não mapeados de beleza, diversidade, abundância e liberdade.” (op cit., p. 54)

Ou seja, a autora julga preferível nomearmos a época em que estamos a partir de um *ideal* que julga digno de concretização, que é mais *ecocêntrico* do que *antropocêntrico*, mais baseado em *biofilia* do que em *antropofilia*, mais de *integração com* do que de *domínio da* natureza. Crist propõe o “imperativo de respeito à integridade do mundo natural e de seu valor intrínseco, coisa que não parece consolidada na mente humana, pois foi condicionada e cerceada por uma civilização especista”:

Uma vida humana integrada só pode ser imaginada e criada numa perspectiva de profunda deferência ao mundo vivo. O discurso do Antropoceno não faz nenhum gesto nessa direção, optando em vez disso por recauchutar a rotina de autocuidado e autoadmiração humana. Estamos em meio a um processo de fusão entre o social e o natural que tem a ver com a *dominação*, que sobreveio de uma práxis alienada na Terra, na qual humano civilizados exterminaram e reconstruíram o mundo mais que o humano com finalidades de assimilação - que foram unilateralmente definidas para engrandecer a empreitada humana, sobretudo seus subgrupos privilegiados... A dominação avançou por meio da limpeza biótica e do empobrecimento; gastando envenenando o solo; elegendo seres assassináveis; (...) renomeando os peixes como recursos pesqueiros, os animais como gado, as árvores como madeira, os rios como água fresca, as montanhas como material estéril e as costas marítimas como praias, para legitimar empreendimentos de conversão, extermínio e mercantilização... Para que os humanos e a biosfera se tornem integrais, é preciso varrer a rele visão do do planeta como uma variedade de recursos (ou “capital natural”, “serviços ecossistêmicos”, “paisagens funcionais” e assim por diante), em favor de uma visão mais cósmica e verdadeira da terra como um planeta selvagem transbordando abundância e criatividade. (CRIST, idem)

Este linguajar com o qual Eileen Crist encerra seu artigo certamente se assemelha muito pouco ao linguajar da geologia enquanto ciência “dura”; o texto acaba por assemelhar-se a uma

pregação de guru utópico convocando-nos para a nova era ecozóica de Aquarius. A pré-condição para isso é que o ser humano saiba refrear-se, perceber os danos causados pela *húbris* do sistema econômico-político dominante, re-aprendendo as virtude da moderação e da frugalidade, a *sophrosyne* sábia que o levaria a decrescer sua economia e sua prepotência, permitindo que a vida dita selvagem reconquiste os espaços que nós provisoriamente dominamos. O Antropoceno está sendo acusado de não colaborar em nada com as chances para a re-selvagização do mundo sem a qual toda a Teia da Vida está em tremendos apuros.

Erguer a bandeira da integridade humana é um convite a priorizarmos nosso afastamento e decrescimento, darmos as boas vindas às limitações de números, economias e habitats em nome de uma liberdade de uma qualidade de vida mais amplas e inclusivas. A integração pede que abracemos nossa afiliação planetária, o que requer desindustrializar a relação com a terra, com os oceanos e com os animais domésticos; fornecer à biosfera geografias não exploradas e, em grande escala, contíguas, para expressar suas artes ecológicas e evolucionárias; e garantir a nossos descendentes o privilégio de testemunhar a grandeza da Terra. Ao nos tornarmos integrados e ao nos abrimos ao nosso maior dom - salvar a vida -, o espírito divino do humano vem à luz. (CRIST, op cit, p. 58)

Para tentar sintetizar a controvérsia, vale pontuar que a expressão Capitaloceno “tem sido usada para enfatizar que os crescentes estragos ecossistêmicos não devem ser atribuídos à espécie humana, mas, sim, ao capitalismo”, como aponta Eli da Veiga (2023)²⁷¹. Este autor faz ainda a ressalva de que o campo dos intelectuais e ativistas capitalocênicos não é homogêneo ou consensual: há várias divergências entre os pensadores e estes poderiam ser divididos, grosso modo, em duas vertentes, uma delas capitaneada por Jason W. Moore, e outra liderada por Andreas Malm e Hornborg - “o que poderia ser classificado, em princípio, como uma divergência interna do chamado ecomarxismo” (Eli da Veiga, op cit, pg 94). Parece-me que uma das melhores sínteses da tese ecomarxista ou ecosocialista, que talvez possa ser consenso entre as vertentes supracitadas, seja este argumento:

A narrativa do Antropoceno retrata a humanidade como uma *espécie* ascendendo ao poder sobre o resto do Sistema Terra. Mas a *economia fóssil* não foi criada, nem é mantida, pela humanidade em geral. A presente intervenção questiona o uso da categoria espécie na narrativa do Antropoceno e argumenta que é analiticamente errada. (...) *Desigualdades intraespécies* são parte medular da crise ecológica atual e não podem ser ignoradas na tentativa de entendê-la. (MALM; HORNBORG: 2014, 62)²⁷²

271 ELI DA VEIGA, José. *O Antropoceno e as Humanidades*. Ed. 34, 2023. Site oficial do autor: <https://www.zeeli.pro.br/>

272 MALM, Andreas; HORNBORG, Alf (2014). “The Geology of Mankind? A Critique of the Anthropocene Narrative”, *Anthropocene Review*, abril, vol. 1, n1: 62-9.

5.2: O marxismo no conflito milenar entre a Mãe-téria e o Deus-Pai

Para confrontar o antropocentrismo, isto é, a falaciosa concepção que concede supremacia aos seres humanos sobre todas as outras formas de vida e concebe o planeta e sua biosfera como algo a que temos o legítimo direito de domesticar, dominar e explorar em prol de nossa espécie, é preciso também averiguar que tipo de crenças religiosas e pressupostos metafísicos estão na base deste antropocentrismo. No capítulo precedente, abordamos o escrutínio crítico das conexões entre o Antropoceno e a visão-de-mundo *antropocêntrica* tal como exposto por Eileen Crist, autora que propõe o termo Human Superiority Complex (o Complexo de Superioridade Humana) que institui um “sistema de crenças invisível” baseado em 3 pontos: “1) *Earth belongs to humanity*; 2) *The planet consists in resources for the betterment of people*; 3) *human beings are obviously superior to all other beings*” (CRIST: 2014).²⁷³

Caso se aceite a conexão entre o antropocentrismo, enquanto visão-de-mundo, e a produção de resultados planetários de alta escala referidos pelo termo Antropoceno, torna-se crucial compreender quais forças foram determinantes para que os humanos fossem *convencidos* (ou deveríamos dizer *infectados*?) pelo Complexo de Superioridade Humana. O que nos conduz a um questionamento crítico do poder das religiões instituídas para a conformação de tais artigos-de-fé como o excepcionalismo humano e o direito de predomínio sobre os demais animais e as plantas, algo claramente presente no *Gênesis* bíblico.

Com o neologismo *Mãe-téria*, pretendemos dar uma inflexão materialista ao conceito de Gaia que exploramos em capítulo precedente. Gaia, por ser o nome de uma divindade, suscita o perigo de leituras místicas, teológicas e supersticiosas que convêm exorcizar em prol de uma concepção mais lúcida, que não a conceba como deusa a ser persuadida por orações ou sacrifícios, mas sim como mega-entidade no seio da qual a humanidade está inserida como uma filha no corpo de sua mãe. Faz toda diferença se compreendemos a emergência do humano como um episódio, aliás de recentíssima data no tempo geológico, que ocorre no cerne imanente da Mãe-téria cósmica, ou se compreendemos os seres humanos como criados por um Deus-Pai transcendente que nos criou à sua imagem e semelhança para reinarmos sobre todo o resto da criação.

Longe de ser apenas uma controvérsia emergente, de data recente, estamos diante de um velho embate que opõe o criacionismo e o evolucionismo, o idealismo e o materialismo, a religião e a ciência, já que não há nem nunca houve consenso acerca da origem da espécie humana, o advento do *homo sapiens*, a emergência do *anthropos*. A proveniência da vida é um enigma milenar e a tentativa de sua resolução faz emergir várias teorias, hipóteses, mitos, especulações: a tendência ao “desencantamento do mundo” (Max Weber) não parece ter aposentado a tese criacionista, ainda vastamente difundida e esposada por bilhões de pessoas mundo afora, de várias denominações reli-

273 CRIST, Eileen. *Confronting Anthropocentrism*. Fala pública em New York City no evento "Techno-Utopianism and the Fate of the Earth." URL: <https://youtu.be/pZkFj9uPKXo?si=u52eoNj3GnW-fDJQ>

gias, que aderem à noção de que um deus é o criador da vida, inclusive da humana. Hoje já possuímos muitas alternativas plausíveis propostas no âmbito da ciência para a antropogênese que desviam e destoam do *Genesis* bíblico, como a noção de *panspermia*, que propõe que a fagulha inicial para o primeiro ser vivo possa ter vindo *de fora da Terra*, ou a noção materialista de que a partir da matéria dita inorgânica, a certo ponto das dinâmicas de transformação físico-químicas, emergiu o orgânico ou vivo, sem necessidade de divindade criadora: a Vida, em toda sua multiplicidade de formas, seria filha da Mãe-téria ou do que Lucrécio chamou de *natura creatrix*²⁷⁴.

Ainda que sob o risco de cair em uma dicotomia reducionista, vamos operar aqui com a hipótese, muito enfatizada por Althusser, de que a história da filosofia tem sido essencialmente uma batalha entre materialismo e idealismo, cada filosofia específica sendo uma síntese singular da contradição entre estas duas grandes tendências:

Os idealistas muitas vezes riram da tese de Friedrich Engels segundo a qual a história da filosofia inteira nada mais é do que a luta perpétua do idealismo contra o materialismo. Na realidade, raramente o idealismo se mostrou com seu próprio nome, ao passo que o materialismo, que não levava a melhor, não avançava mascarado, e sim se declarava... Na realidade, toda filosofia é tão somente a realização, mais ou menos bem-sucedida, de uma das duas tendências antagônicas: a tendência idealista e a tendência materialista. E é em cada filosofia que se realiza não a tendência, e sim a contradição entre as duas tendências.” (ALTHUSSER: 2019, p. 213-214).²⁷⁵

Também não seria despropositada a afirmação de que os materialistas tendem mais ao pólo do ateísmo e que os idealistas são mais seduzidos pelo teísmo. Ainda que Epicuro não fosse propriamente um ateu, já que acreditava em uma certa versão do politeísmo em que os deuses habitam os intermundos, distantes da Terra e indiferentes aos destinos humanos, história afora os epicuristas foram frequentemente combatidos por seu ateísmo, condenados por suas blasfêmias, e em condições de teocracia puderam ser penalizados com a censura ou a fogueira por “crimes” de negação da concepção vigente de Deus-Pai, criador *ex nihilo* do universo, tendo-o feito em 6 dias e descansado no sétimo.

O materialismo atomista parece implicar necessariamente a tese de uma imensidão de tempo transcorrido antes do presente, bem superior àqueles 6.000 anos do relato bíblico, em que incontáveis interações, mesclas, choques, fusões, composições e decomposições entre os átomos foram fazendo emergir novidades como moléculas nunca dantes vistas e inclusive a emergência do primeiro organismo unicelular. Como demonstrou bem John Bellamy Foster em sua vasta genealogia contida em *A Ecologia De Max: Materialismo e Natureza*, a noção de que a Vida surgiu a partir da matéria inanimada é um dos baluartes da filosofia materialista. Também conhecida como teoria

274 Extrapola o escopo desta tese uma análise mais pormenorizada da obra-prima: LUCRÉCIO. *Sobre a Natureza das Coisas*. Autêntica: 2021. Para interpretações de excelência, consultar: SERRES, Michel. *O nascimento da física no texto de Lucrécio: Correntes e turbulências*. Unesp: 2003. GREENBLATT, S. *A Virada: O Nascimento do Mundo Moderno*. Cia das Letras: 2012.

275 ALTHUSSER, Louis. *Iniciação à Filosofia Para Os Não Filósofos*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

da “geração espontânea” (*generatio aequivoca*), é descrita em Marx/Engels como “a única refutação prática da teoria da criação” (o criacionismo):

Marx e Engels insistiram em uma ontologia materialista em seu enfoque sobre a origem da vida na Terra. Com respeito a isso, Marx se manteve fiel à opinião de Epicuro, tal como exposta por Lucrécio, de que ‘o nome de mãe foi concedido com razão à Terra, já que dela nasce tudo’ (...). Levins e Lewontin escreveram que ‘a vida, originalmente, surgiu da matéria inanimada, mas este surgimento tornou sua ocorrência contínua impossível. (...) Nas palavras eloquentes de Rachel Carson, ‘as condições da jovem Terra produziram a vida; a vida, então, modificou de pronto as condições da Terra, de modo que este único ato extraordinário de geração espontânea não poderia ser repetido. (...) A resposta está parcialmente na bioquímica, na análise fornecida pelo ecólogo russo V. I. Vernadsky em sua teoria apresentada na obra *Biosfera* (1926) de que a atmosfera, como a conhecemos, foi produzida pela própria vida. Ao produzir a atmosfera, a vida alterou as condições em relação àquelas que possibilitaram a geração espontânea. (FOSTER: 2023. pgs. 181-182)

O que nos importa destacar aqui é a *historicidade* num sentido ampliado, que em muito transcende a dimensão humana: não se trata apenas da história de nossa espécie, mas da história da natureza ou universo, aí incluída a história da formação da Terra e dentro desta a história da vida. A percepção desta historicidade natural, ou seja, a noção de um universo dinâmico, sempre em transformação, e dentro deste a compreensão vida como fenômeno também móvel, em que as espécies não são fixas mas *transmutam* e *evoluem*, está longe de ser um fenômeno socialmente bem consolidado. Ainda é muito recente o surgimento de teorias científicas que, baseadas em fartos dados empíricos e pesquisas sobre causalidade física, química e biológica, afirmam o fato deste *dinamismo universal*.

É neste contexto que avançamos a hipótese, que julgamos de difícil refutação, de que a Bíblia vem servindo milenarmente como um *obstáculo epistemológico* na compreensão da real dinâmica da natureza, impedindo a assimilação de fatos revelados pelas ciências àqueles que aderem com fé intransigente a suas fabulosas asserções. Longe de ter sido superado e conduzido ao museu das ideologias humanas, o *criacionismo* prossegue sendo uma tremendamente disseminada doutrina que conforma a visão-de-mundo de bilhões de pessoas, que aderem sem crítica à noção de um deus único, criador do universo, transcendente à natureza que criou e comanda como cosmocrata. Um excelente filme como *Inherit The Wind - O Vento Será Tua Herança*, de Stanley Kramer, revela a extensão da penetração da Bíblia enquanto obstáculo epistemológico e óbice educacional ao revelar o martírio de um professor de biologia estadunidense que é transformado em réu de um julgamento farsesco por ensinar a teoria da evolução darwiniana na escola²⁷⁶.

Hoje, diante do grito de uma natureza torturada, em face de uma Gaia em tormenta, é necessário ter a coragem de abdicar das consolações consolidadas que nos chegam de bandeja, servidas pelas religiões instituídas, que quando não agem como disseminadoras ativas do *negacionismo* quanto aos impactos humanos na catástrofe climática e no colapso da biodiversidade,

²⁷⁶ Baseado em fatos reais, o “Caso Scopes”, emblemático tanto do fenômeno da censura institucional ao ensino do evolucionismo quanto do macarthismo, foi detalhado em um livro vencedor do Prêmio Pulitzer de História: LARSON, E. *Summer for the Gods: The Scopes Trial and America's Continuing Debate Over Science and Religion*. Basic Books: 2020.

certamente promovem uma vil inação ao disseminar a crença de que resolveremos a situação apelando, via orações e rezas, a uma intervenção divina. A intrusão de Gaia na História não está isenta do perigo de um equívoco que é compreender, de maneira totalmente errônea, que a solucionática da crise sócio-ambiental planetática passe pela constituição de uma nova religião, *new age*, neo-pagã, de um movimento hippie redivivo, que fosse tratar Gaia como uma deusa a ser conquistada para a complacência conosco através de mantras, incensos e pensamento positivo, um risco que o autêntico revolucionário se dedicará a criticar e desconstruir em prol de conceitos melhores, pois mais concretos e mais atentos à materialidade dinâmica, como o de *ruptura metabólica*:

Do restabelecimento do ser vivo em sua unidade orgânica, Gaia surge como uma sedutora e poética hipótese. O homem já não se acha separado de seu meio ambiente, mas intricado como a parte no todo. Seja portanto a envolvente e acariciante Gaia. Mas uma deusa continua sendo uma deusa. A recusa declarada do antropocentrismo alimenta a contragosto o reencantamento antropomórfico da natureza tornada novamente mulher, misteriosa e maternal como é preciso. Uma religiosidade sorrateira insinua-se até nas palavras, coisa que preocupa o próprio pai de Gaia... ‘De modo algum considero Gaia um ser sensível, um substituto de Deus’, escreve Lovelock, ‘dois terços das cartas que recebi dizem respeito ao significado de Gaia no contexto da fé religiosa.’ Sua inquietação parece tanto mais justificada quanto a denúncia da liberdade humana como fator de perturbação do ecossistema pode conduzir a ‘novas alianças’ inesperadas, tendo como premissas expedientes como o controle autoritário dos nascimentos, esterilização forçada, (...) campanhas contra a contracepção e o direito ao aborto em nome da naturalidade das funções maternas...” (BENSAID:, p. 487)

Se temos razão em afirmar que a fé demasiado dogmática na Bíblia é um obstáculo epistêmico que nos impede de compreender a contento o tempo profundo e a intrusão do *anthropos* na história do planeta, além de fomentar um antropocentrismo especista que julga ser o predomínio opressivo dos humanos sobre outras formas de vida como algo fundamentado em narrativas míticas como o *Genesis*, então é preciso re-abrir mentes e portas para uma re-ascensão da potência teórico-crítica e prático-transformadora de uma versão contemporânea do materialismo histórico-dialético.

Em suas aulas sobre Marx contidas em *A ideologia e a utopia*, Paul Ricoeur realiza uma boa síntese de uma das mais importantes ideias do materialismo histórico-dialético a respeito da Natureza que hoje quase em nenhuma parte pode ser encontrada em estado inalterado pelo trabalho humano, o que se encontra no cerne da crítica marxiana a Feuerbach sintetizada na figura da cerejeira, árvore que Feuerbach considerava como parte da Natureza mas que Marx mostrou tratar-se de algo já profundamente marcado pela Cultura historicamente determinada; nem criatura de um deus transcendente, nem encarnação da natureza pristina, a cerejeira é um ente imanente que pode servir como ícone da noção de segunda natureza, ou natureza já transformada pelo cultivo e pelo manejo humano:

Onde se encontram atualmente as árvores que os homens não abateram ou plantaram? Só no deserto talvez encontraríamos uma natureza anterior à humanidade. Por conseguinte, conhecemos uma natureza humanizada – ou desumanizada. E, portanto, nosso próprio olho está alienado pela visão das degradações que a humanidade inflige à natureza. O olho humano é o que ele vê, e o que ele vê já está alterado pela relação com a propriedade. O olhar

que se lança sobre as coisas dispostas em uma vitrine difere de acordo com o fato de que se pode comprá-las ou não. Nada é da ordem da pura visão. (RICOUER: 2017, p. 86)²⁷⁷

O materialismo histórico-dialético, portanto, nos conduz a descrever de uma natureza que tenha sido criada por uma divindade a ela exterior e transcendente, e além disso nos treina o olhar e o senso crítico para compreender, sem ingenuidade, que muitos fenômenos que poderíamos julgar como “naturais” na verdade já carregam uma profunda marca histórico-cultural e carregam já o peso da artificialização imposta pelo trabalho humano e pelos modos de produção de uma “segunda natureza”, *natura* transformada pelo *anthropos* laborante. Por este motivo, parece imprescindível também que estejamos envolvidos com ciências humanas que tenham aprendido as melhores lições do materialismo histórico dialético que se faz hoje atento à economia política do “capitalismo no Antropoceno”, tornando-nos dignos de habitar crítica e revolucionariamente a entidade Gaia, hoje posta em tormenta, sem fazer dela uma deusa a ser idolatrada, mas sim o símbolo de uma Terra bio-diversa, emblema de um real a revolucionar já que o capitalismo é a humana e histórica criação que está a lhe caotizar e desequilibrar.

5.3: A RUPTURA METABÓLICA – CONTRIBUIÇÕES CRÍTICAS DO MATERIALISMO HISTÓRICO-DIALÉTICO

Sobram evidências de que os luminares do *materialismo histórico dialético* no século 21, assim como vários ativistas no campo da ação prática e sócio-política a ele conectado conhecedoi por *ecosocialismo*, hoje mobilizam um conceito fundamental em meio às controvérsias sobre o Antropoceno: a ruptura metabólica (em inglês: *metabolical rift*). A etimologia revela que metabolismo deriva do grego *metabolé*, transformação. O termo Antropoceno talvez indique que as ações antrópicas, sobretudo a partir do modo de produção capitalista industrial, *transtornaram* um certo equilíbrio metabólico que esteve vigente por milênios durante o Antropoceno. Aqui, de maneira sintética, exporemos nossa compreensão do conceito e o ilustraremos através de filmes no campo tanto documental quanto ficcional.

A troca orgânica que o conceito de *metabolismo* comunica “remete a uma lógica do ser vivo que contraria a causalidade mecânica e anuncia a ecologia nascente”, afirma Bensaid, explicando que o ser humano e a natureza, com a mediação do “fogo vivo do trabalho”, realizam esta troca orgânica que é o “nó estratégico do ser social”. Porém, nas condições de emergência do capitalismo, ocorre uma multifacetada catástrofe: a natureza é transformada em algo apropriável, *cercada* como propriedade privada (os *commons* sendo confinados em *enclosures*), com seus pedaços (de fazendas a cachoeiras) transformados em mercadorias com dono. Nesta terra despedaçada e mer-

277 RICOUER, Paul. *A ideologia e a utopia*. BH: Autêntica, 2017. Trad. Silvio Rosa e Thiago Martins.

cantilizada, todo pedaço de território, sob o jugo do capitalismo, tem proprietário, valor monetário e é passível de especulação na Bolsa; os camponeses, libertos da servidão feudal, tornam-se reféns dos capitalistas agrários e seu vampirismo, que suga o suor e o sangue dos que só possuem sua força de trabalho e a quem é concedido um salário miserável que mal os permite subsistir.

A possível gênese do conceito de *ruptura metabólica*²⁷⁸, na obra de Marx e Engels, envolve uma interação crítica destes com as obras e práticas do químico alemão Justus Von Liebig, que estudou de que maneira a fertilidade do solo pode ser preservada ou destruída de acordo com seu modo de uso e abuso; do biólogo Jacob Moleschott, com sua “noção crucial de ‘troca orgânica’ ou de ‘metabolismo’ [*Stoffwechsel*]”, aponta Bensaid (2013)²⁷⁹. “Marx e Engels buscaram reconectar aquilo que havia sido dilacerado – o metabolismo humano com a natureza”, afirma Foster (2023)²⁸⁰.

Em um dos mais abrangentes tratados já escritos sobre o tema, *The Social Metabolism*, Molina e Toledo (2023) contribuem para uma compreensão “sócio-ecológica” das metamorfoses epocais causadas por agência humana, mantendo foco contínuo no metabolismo social – ao abordarem as “preocupações acerca do futuro” que vem proliferando no âmbito das ciências (naturais e humanas), pontuam: que “quando observada pelo prisma das ciências sociais, revela-se o papel de uma elite predatória e não do todo da humanidade”²⁸¹, noção também estudada a fundo por Francisco Serranos (2025) em seu tratado sobre o *Capitaloceno*²⁸². Aqui nos limitaremos a indicar estas leituras e apontar para estes pesquisadores e teóricos que estão se empenhando em compreender a ruptura metabólica, para agora focarmos em uma questão que atravessa esta tese: de que maneira os filmes podem nos ajudar a compreender conceitos como o de ruptura metabólica? Como o cinema pode expressar, fazer refletir ou mesmo denunciar este *rift* metabólico? A seguir, faremos uma travessia por algumas obras com este instrumento hermenêutico em mãos, começando por um documentário indiano, passando pelas animações suscitadas pelo *Lorax* de Dr. Seuss e abordando brevemente o *animé eco-crítico holobiôntico* de Hayao Miyazaki.

O premiado documentário indiano *All That Breathes: Tudo Que Respira* (2022), de Shaunak Sen²⁸³, é uma das melhores abordagens do tema no cinema contemporâneo: os irmãos Nadeem e Saud trabalham numa clínica para pássaros e emblematizam uma problemática antropocênica das mais importantes, a ruptura metabólica nas relações inter-espécies. A obra revela uma Nova Délhi que, com seu gigantismo de megalópole, ocasiona a disrupção do equilíbrio metabólico dos animais

278 Uma análise completa deste complexo tema exigiria uma outra tese de doutorado que se debruçasse sobre os meandros dos pensamentos e pesquisas de autores como Bellamy Foster, Kohei Saito, Daniel Bensaid, Andreas Malm, Ian Angus, Jason W. Moore, Jean Tible, Alf Hornborg, dentre outros.

279 BENSAID, D. *Marx, Manual de Instruções*. Boitempo, 2013. pg. 144.

280 FOSTER, J. B. *A Ecologia de Marx: Materialismo e Natureza*. Expressão Popular, 2023, p. 201.

281 MOLINA, Manuel González; TOLEDO, Victor M. *The Social Metabolism - A Socio-Ecological Theory of Historical Change*. Environmental History, vol. 14. Springer, 2023.

282 SERRANOS, F. *Capitaloceno: uma história radical da crise climática*. Elefante: 2025. O autor também publicou recentemente: *Ecotopías: una crítica radical del futuro* (Festina/UAM, 2025).

283 A produção foi vencedora dos prêmios do festival de Cannes (L'Œil d'Or), de Sundance (Grande Prêmio do Júri na Competição Mundial de Cinema Documentário), além de indicada ao Oscar de sua categoria.

humanos com os demais animais: os bichos na cidade são transtornados, adoecidos, obrigados a se adaptar a um *habitat* radicalmente transformado. O filme foca sua atenção sobretudo nos pássaros negros (*black kites*) impactados pelas atividades humanas e que estão despencando do céu com frequência crescente e alarmante, em larga medida devido aos níveis de poluição estratosféricos. As emissões de CO₂, ou a “pegada de carbono”, é mostrada pelo documentário como algo que impacta não apenas o âmbito humano, mas que causa a ruptura da normalidade ecossistêmica de maneiras sem precedentes nos últimos milênios.

Densamente poético mas também contendo elementos de crônica, a obra *ensina* algo importante sobre a interconexão de todas as formas de vida justamente ao focar sua atenção sobre a *ruptura* irresponsável desta teia ocasionada pela poluição industrial desenfreada nos grandes centros urbanos. A obra também suscita reflexões sobre uma *dupla fratura*, a primeira entre as comunidades humanas - o apartheid social, o sistema de castas, a incapacidade crônica de hindus, muçulmanos e cristãos de conviverem harmonicamente no subcontinente partido ²⁸⁴) e a segunda entre os humanos e as demais espécies com as quais partilhamos o mundo.

Ao construir os protagonistas como heróis da ralé, figurando-os como algo parecido com Quixotes ou Sísifos, o filme convida a pensar nestes irmãos, que consertam as asas dos pássaros feridos, preparando-os para que alcem vôo outra vez, como encarnando uma postura ético-política talvez das mais valiosas para sanar todas as facetas da *ruptura metabólica planetária em curso*: trata-se de abandonar o antropocentrismo em prol da biofilia, de des-limitar a atividade ética ao cercadinho confinante do humano, para que a eticidade possa abraçar outras formas de vida – enfim, trata-se de uma *cosmopolítica* cotidiana belamente plasmada em filme. Como bem descrito no site oficial, o diretor Sen, realizador também de *Cities of Sleep*²⁸⁵, “explores the connection between the kites and the brothers who help them return to the skies, offering a mesmerizing chronicle of inter-species coexistence”. O vínculo com o tema marxista da *ruptura metabólica* marca algumas das leituras mais intelectualmente arrojadas deste filme:

Avoiding the temptations of both didacticism and psychologism, the film prefers instead to treat the tribulations of the two brothers as the refraction of a breakdown in what Marx called the human ‘metabolism’ (*Stoffwechsel*) with nature: the ‘fact that human being is a moment of a material totality, an organism indissolubly inscribed in a flow of matter, just like plants, bacteria, or other animals’. Entrapped by the laws of capitalism, however, this metabolism is disrupted; and thus emerges a world-historic ‘metabolic rift’, a term Marx coins in Vol.3 of *Capital* to describe the processes by which capital abstracts social processes of production, now governed by the insatiable imperative to accumulate, from the underlying logic of stable ecological reproduction. Following the work of German chemist

284 Refiro-me aqui à Partição, fenômeno histórico ocorrido após a Segunda Guerra Mundial, em que nasceram os Estados da Índia e do Paquistão (1947-1948) em um dos maiores banhos de sangue da história humana conhecida. Sobre o tema, ver o documentário *Partition*.

285 Site oficial: <https://www.allthatbreathes.com/> O filme anterior, *Cities of Sleep*, foca sua atenção numa espécie de *Como Dormem os Pobres* na Nova Délhi contemporânea, revelando na concretude de um tema específico, ie., a busca pelo descanso e pelo sono, vários aspectos de uma das sociedades mais densamente povoadas e socialmente estratificadas do planeta, a Índia. Cf. <https://youtu.be/ROSnRGiMpWE?si=JaIjfRukEMQ6jUVVw>.

Justus von Leiberg, Marx sees this in the exhaustion of soil perpetrated by nascent British industrial agriculture. But it also reappears in New Delhi's slow asphyxiation of its inhabitants, human and non-human alike, in which the toxic effluents of globalized commodity production overload the air. What is crucial in this notion of metabolism is a conception of society and nature as both radically alike and unlike; that human society, whilst irrevocably part of the material flows of nature, nevertheless possesses a unique capacity to reconfigure the form of this metabolism - our ways of living with each other and with nature - for better or for worse. It is the great merit of *All That Breathes* that it does not conceal the complexity of this relation but precisely traverses its tensions, producing a profound account of the whole by a delicate observation of one particularly crisis-ridden part. (TREY, 2023)²⁸⁶

Quando nos perguntamos quais filmes no campo da ficção ou do animé poderiam servir como representação do *metabolical rift*, encontramos artigos acadêmicos que apontam: obras como *Princesa Mononoke* (1997) e *Nausicaa do Vale dos Ventos* (1984), de Hayao Miyazaki, produzidas pelo estúdio de animação japonês Ghibli, estão entre as mais expressivas. No contexto da Grande Aceleração, vale enfatizar que o Japão tornou-se duplamente emblemático do potencial catastrófico de certas novidades recentemente incluídas na condição humana, as bombas atômicas e as usinas nucleares, tendo sido fulminado, em 1945, pelas bombas lançadas pelos EUA sobre Hiroshima e Nagasaki e tendo atravessado, a partir de 2011, o cataclísmico cenário ocasionado pelo desastre de Fukushima.

Dentre os artigos presentes em *Southern Anthropocenes* (Jensen et al., 2025), há um que relembra uma doença que se espalhou em Minamata, uma cidade pesqueira japonesa, ocasionada pelo envenenamento hídrico por mercúrio, crime de *dumping* ocorrido entre 1932 e 1968 e cometido pela corporação Chisso ²⁸⁷. É evidente que rupturas de simbioses ocorreram nos locais onde o flagelo se disseminou e que a responsabilidade pelos malefícios não é da humanidade, mas de uma empresa, tema que voltará ao epicentro de uma narrativa fílmica em *O Hospedeiro*, de Bong Joon-Ho, que relata como uma firma multinacional dos EUA contamina o rio Han de Seul, ocasionando o surgimento do monstro devastador do filme.

Masami (2025) aborda o filme de Miyazaki (1984) e também o seu mangá (publicado entre 1982 e 1994) como um espécimen de ficção antropocênica japonesa que está envolvido com o tema das *rupturas metabólicas* e que tenta imaginar modos de *re-aliançar as pessoas com os seres outros-que-humanos* no contexto da tecnoesfera. *Nausicaa*, assim como outras heroínas do diretor (Mononoke, Chihiro), apontam para uma utopia de *kinship* com tudo o que não é humano e que poderia nos apontar caminhos de regeneração para uma terra duramente ferida por toxinas, poluentes, radioatividades, extrativismos etc. *Nausicaa*, filme e mangá, nasce do impacto do cataclismo em Minamata: em uma entrevista, Miyazaki apontou que um dos conceitos do filme, o *fukai* ou “mar de corrupção”, nasceu quando ele se informou sobre a resiliência de entidades não-humanas em face das toxinas, como ostras que desenvolveram métodos para decompor o mercúrio.

286 TAYLOR, Trey. ‘Man is the Loneliest Animal’: Socio-Ecological Metabolism in *All That Breathes*. In: *Sprinter*, 2023: <https://splintermag.com/Man-is-the-Loneliest-Animal>

287 MASAMI, Y. *Kinship in the Technosphere*. In: *Southern Anthropocenes*, op cit, 2025. O autor também aborta o romance “Paraíso” de Ishimure como emblemático da situação japonesa no Antropoceno.

No enredo do filme, a mãe de Nausicaa engravida 11 meses, mas em 10 casos os rebentos morrem envenenados pela placenta, uma referência do enredo à doença de Minamata: “in this sense, Nausicaa, the only surviving child who grows to be a leader fighting for a more-than-human cause in a post-apocalyptic future, is a pop icon of a Minamata disease survivor.” (Masami: 2025, p. 154).

Aqueles que desdenham de produções do Ghibli como se não passassem de “fantasia” estão mal informados a respeito dos *acontecimentos históricos concretos* que nutrem a criatividade de Miyazaki e seus colaboradores. No centro das narrativas estão práticas de *kinship* entre humanos e não-humanos, amalgamados, em um contexto de técnica avançada, holobiontes heróicos que se engajam naquilo que Latour chamou de “Nova Guerra dos Mundos” e que Viveiros de Castro e Danoswki chamam “Guerra de Gaia”. Similarmente, o “conflito central” de *Princesa Mononoke* pode ser lido como “alegoria para a criação do modo capitalista de produção e a subsequente alienação do ser humano em relação à natureza”; o *Mononoke* de Miyazaki mostra a transição feudalismo para capitalismo de maneira emblemática, podendo servir como pedagógico da *metabolical rift*, assim como cenas de *Viagem de Chihiro* e *Nausicaa no Vale dos Ventos* .:

extraction of natural resources for industrial production is shown to be upsetting the natural equilibrium between humans and nature. Here, nature itself lashes back at human society, as animals and spirits of nature (Mononoke) fight to reestablish this metabolic interaction as equilibrium. For Miyazaki then, the balance of nature is threatened through human encroachment, and if this metabolic rift cannot be repaired, the natural world faces extinction. *Princess Mononoke* opens in the setting of feudal Japan, with our protagonist Ashitaka being informed that something is awry near his village. The villagers are able to detect the disturbance based on the way nearby animals are behaving, indicating an unalienated understanding of the surrounding nature they live among. The disturbance is found to be caused by a “demon” - the head spirit of the Boar Clan which has been “corrupted”, having been pierced by an iron bullet. Ashitaka finds that the ball of iron was produced in a place known as Iron Town, an industrial town built upon a mountain which had been expropriated from the Boar Clan. Lady Eboshi, the queen of Iron Town, is revealed to have burnt down the forest to evict the Boars and develop the town, thus disregarding the natural metabolism for the purpose of resource extraction. This town, being in the process of extracting iron from the earth and producing iron materials, thus represents the beginnings of industrial capitalism. The transitional stage between capitalism and feudalism had begun. (EMERY, 2022)²⁸⁸

Também o cinema-de-animação *mainstream* abordou a *patologia da desconexão* entre os humanos e os outros seres vivos em uma obras que poderiam servir de ilustração para o conceito de *ruptura metabólica* que estamos procurando interpretar: *The Lorax*, livro de Dr. Seuss (1971)²⁸⁹, é pedagógico ao apontar a *fenda* (possível tradução para o *rift* metabólico) que se abre no território onde fluxos de matéria e energia que usualmente circulam entre humanos, plantas, animais e ambiente em um ecossistema equilibrado e sadio quando Progresso e a “frente de modernização” produzem uma terra velozmente devastada pelo extrativismo. Trata-se de uma parábola sobre o crescimento acelerado, encabeçado por um empreendimento corporativo que, após derrubar toda uma flo-

288 EMERY, C. *Princess Mononoke & Marx's Metabolic Rift*. In: Flora – Undergraduate Philosophy Journal, University of Gelp, Vol 1, 30-36, 2022. URL: <https://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/flora/article/view/6869>

resta de tréfolos, expulsando os seres vivos que nela viviam, ergue uma metrópole comercial-industrial, Thneedville, que em breve viverá um distópico colapso. Esta obra que marcou época na literatura infantil, escrita em versos e ilustrada pelo próprio Seuss, vem sendo amplamente utilizada para educação ambiental em escolas e universidades, sobretudo nos EUA²⁹⁰, e suscitou uma primeira adaptação para o cinema em 1972, com um curta dirigido por Hawley Pratt. Cerca de 40 anos depois, um longa-metragem mais comercial e “hollywodiano” foi lançado, *O Lorax: Em Busca da Tréfolo Perdida* (2012, de C. Renauld).

A obra critica a proliferação do *desmatamento* que traz em sua esteira a poluição e a *plastificação*, encarnando na figura do Lorax, que faz sua primeira aparição saindo de um toco de árvore de tréfolo que acaba de ser cortado pelo Once-Ler, uma práxis ambientalista resumida em seu *slogan* “*I speak for the trees, for the trees have no tongues*”. O filme de 1972 opera através de um duelo entre o chefe corporativo desmatador Once-Ler e seu opositor Lorax, que o acusa de estar “*crazy with greed*”, numa um tanto maniqueísta oposição entre o ganancioso capitalista e a criatura defensora da floresta. Falando em nome dos pássaros, que pararam de cantar após a instalação de fábricas que vomitam fumaça na atmosfera, e em prol dos ursos que se alimentavam dos frutos das árvores de tréfolos, crescentemente cortadas com tecnologias que evocam múltiplas motosserras, o Lorax encarna o herói da ecologia nascente, a figura que os detratores chamarão de “ecochato”.

De modo jocoso, a animação (2012) critica o excesso de artificialidade na cidade do *fake* Thneedville, onde só há árvores artificiais que funcionam com baterias e que podem ser utilizadas como lustres multicores; os publicitários pregam aos consumidores que ninguém precisa de árvores

289 SEUSS. *The Lorax*. New York: Random House, 1971. O livro é aqui evocado com 2 justificativas fundamentais: primeiro, um dos meios pelos quais a arte pode mudar o mundo é a partir de “efeitos pedagógicos” e “éticos” produzidos sob seu impacto sobre as sensibilidades, sendo que uma obra de impacto massivo, devido à sua reprodutibilidade técnica intensa, espalha-se em milhões de cópias, aumento seu potencial de fazer a diferença; e segundo, pois a escrita ilustrada de Seuss, cuja parte verbal é muito próxima à música e à poesia ritmada (rap, folk), usando frases como “*no one can sing who has smog in his throat*”, nos leva a um âmbito da *fantasia eficaz*, ou seja, de uma faculdade criativa humana que se torna socialmente impactante na era da reprodução técnica das obras, o que torna verossímil a tese de que Lewis Carroll ou James Cameron tenham uma considerável “influência civilizatória”, participem do *transformar das formas-da-cultura* em sentido amplo, através de *Alice in Wonderland* ou *Avatar* – é nesta moldura que aqui *Lorax* deseja ser visto, como alerta antropocênico em que a arte acredita poder fazer a diferença, desde que se apodere dos meios de comunicação de massa.

290 Um debate emergente sobre ética biocêntrica, responsabilidade inter-espécies e o papel da *mimesis* vem se desenrolando em que as obras de Lawrence Buell (autor de *Escrevendo para um mundo em perigo: Literatura, cultura e meio ambiente nos Estados Unidos e além*, Harvard University Press, 2001, e *A Imaginação Ambiental: Thoreau, a Escrita sobre a Natureza e a Formação da Cultura Americana*, Harvard University Press, 1995) vem sendo pensada em confluência com o *Lorax*: BERGTHALLER, H. “*Trees are What Everyone Needs: The Lorax, Anthropocentrism, and the Problem of Mimesis*”. In: *Nature in Literary and Cultural Studies*, Brill, 2006. https://brill.com/display/book/9789401203555/B9789401203555_s009.xml “It argues that a text’s ethical force arises not from the facts it may be said to represent, but from its narrative form. If we seek to understand how texts reshape attitudes towards nature, we should therefore focus our attention not on a text’s faithfulness to ecological facts, but on the way in which it picks up and transforms the narratives circulating in a culture. This argument is supported by a detailed analysis of Dr. Seuss’ *The Lorax* (1971), a children’s book that fails Buell’s criteria for environmentally oriented work, but which nevertheless has played a significant role in environmental education in the U.S.”.

orgânicas quando você pode ouvir *discomusic* com uma *fake tree* acionável por controle remoto e que pisca como um globo de discoteca. A *distopia* marca presença aqui no fato de que esta *ilha* utópica, este enclave supostamente *hi-tech* de Thneedville, a despeito de seus veículos velozes e alados, está rodeada por um sombrio território repleto de tocos de árvores serradas e de onde toda a flora e fauna se ausentou. Os cidadãos só podem crer na lorota de que vivem numa linda sociedade pois vivem confinados intramuros e estão privados de enxergar o horror distópico do outro lado do muro.

Esta sátira filmica mordaz revela o zilionário Mr. O'Hare vendendo *bottled air* em garrafinhas de plástico, ao mesmo tempo que suja com *smog* a atmosfera que não conta mais com os benefícios de oxigenação ecossistêmica promovida pelos seres vivos fotosintéticos. A *distopia de um território desprovido das formas-de-vida devoradoras-de-luz* é percebida por quase-ninguém, a não ser o protagonista, o herói mirim Ted, que ousa sair da cidade-bunker (ou da Caverna do Antropoceno) – de maneira análoga à escapada de Jim Carey em *Truman Show* de Peter Weir. O herói vai em busca do Lorax, espírito guardião da ex-floresta, buscando conhecer a história de como aquele território tornou-se uma *wasteland* do desmatamento maquinizado e da hecatombe ecológica que os habitantes de Thneedville não enxergam, já que foram condicionados a amar *fake plastic trees*²⁹¹.

A batalha entre o Lorax, espírito guardião da floresta, que fala em prol das árvores e contra a hýbris desmatadora de certos humanos, contra o invasor desmatador a mando do rico magnata O'Hore, veicula com mordacidade várias práticas ecocidas características do Antropoceno. Atravessando um prisma satírico, práticas correntes são caricaturizadas: *junkfood* açucarada é servida pros animais da floresta (como na cena em que os ursinhos são agraciados como uma chuva de marshmallows), festanças de novo tipo são realizadas onde drogas como álcool ou a cocaína foram substituídos pela cada vez mais vendida *commodity*, o ar limpo, e este que foi engarrafado pelos mesmos capitalistas que poluíram toda a atmosfera com toxicidade estratosférica. O'Hare, caricatura do bilionário, é também um neo-Big Brother: "I've got eyes everywhere", afirma o autocrata de Thneedville, que pôs câmeras para vigiar tudo às escondidas, até mesmo atrás das fotografias de fofos bebês que servem para vender leite (de vacas cibernéticas) e fraldas (100% plásticas) nos *outdoors*.

Quem quer que tente sair desta distopia, trajada de utopia para enganar os ingênuos, é perseguido pelos capangas de O'Hare, que trata os que falam e agem em prol das árvores e da bio-

291 O grupo musical britânico Radiohead, aqui referido a partir de canção do álbum *The Bends*, também expressou angustiosa preocupação com a proliferação de plásticos, literais e metafóricos, como revelado por uma peça audiovisual que impactou a cultura pop: no videoclipe, o cantor Thom Yorke aparece confinado em um carrinho de supermercado e a poesia começa por remeter a um "regador de plástico sendo usado para cuidar de uma falsa planta de borracha chinesa, em uma falsa terra de plástico". Cf. <https://youtu.be/n5h0qHwNrHk?si=YqP3sph-rVwvJ0eL>

diversidade como terroristas, subversivos, subhumanos, a serem tratados na base do porrete ou do cárcere, quando não do extermínio. Na controvérsia *Antropoceno ou Capitaloceno?*, o segundo conceito parece ganhar pontos caso aceitemos a argumentação subjacente a *Lorax*, já que o *capitalista* é aqui mostrado como *causa mortis* do equilíbrio holocênico que hoje se revela rompido e dilacerado. É difícil culpar a humanidade como um todo diante de narrativas críveis como esta, onde o vilão é um chefe corporativo ou magnata empresarial como O'Hare, que vende água engarrafada em um mundo que figuras como ele ajudaram a poluir, devastar e tornar cada vez mais inóspita para o florescer da vida.

A despeito de seus méritos, aqui reconhecidos, também é preciso apontar aqui os sintomas de certa miséria recorrente do animé roliudiano: apesar das virtudes que *Lorax* manifesta sobretudo em suas facetas satíricas, há a afirmação do *heroísmo individual* e não do ativismo cívico como solução para a situação catastrófica em tela. Já que quem salva o dia, por assim dizer, é Ted, o menino do Bem que confronta, num esquema maniqueísta bem simplório, o malévolo O'Hare. Para cúmulo de ironia, a *semente* aqui é celebrada como *indivíduo* também, *the last seed of the Truffula tree* tornando-se uma espécie de ídolo de uma nova seita naturalista, dotada de “sensibilidade ecosófica”.

Falar pelas árvores, o que é legítimo e necessário diante da devastação do desmatamento, não deveria redundar na celebração a-crítica do *indivíduo especial* que, como escreve Dr. Seuss, *cares a lot*. Ao promover frases como “*unless someone like you cares a whole awful lot, nothing is going to get better*”, despolitizante pois desqualificadora da ação coletiva conjugada: a obra promove uma individualização tanto do heroísmo quanto da vilania e nos faz perder de vista que o *desmatamento maquinizado* é parte de um *empreendimento capitalista imperial* e que instaura um *habitar colonial* que é preciso dismantelar com uma práxis formada na indispensável escola da Ecologia Decolonial.

5.4: A ECOLOGIA DECOLONIAL: Malcolm Ferdinand e o conceito de “dupla fratura da modernidade”

Para além da “ruptura metabólica” tão mobilizada nas análises no campo ecomarxista, atualmente tão engajado em compreender através do materialismo histórico dialético como a acumulação capitalista, só tornada factível devido ao secular empreendimento colonial encabeçado pelos impérios europeus, produziu uma casa em chamas, o incêndio do *oikos* diante do fiasco do *logos*. A bomba climática que já está explodindo em nosso colo é constituída por extrativismo, industrialismo, consumismo, neoliberalismo e tantos outros devastadores *ismos*, instituindo um *metabolical*

rift, disruptivo e desequilibrante, entre o trabalho humano e a natureza. Neste contexto de estudos e críticas surge no panorama intelectual, proveniente do território caribenho, uma noção conexa e similar, mas com suas singularidades, exposta pelo engenheiro ambiental e doutor em filosofia política Malcolm Ferdinand: a “dupla fratura da modernidade”.

Nascido na Martinica em 1985, este contrerrâneo e estudioso de Franz Fanon, hoje pesquisador do CNRS (Centre National de La Recherche Scientifique), realizou através de sua tese de doutorado, defendida na Université Paris Diderot e depois publicada em livro como *Uma Ecologia Decolonial* (Ed. Ubu, 2022, prefaciado por Angela Davis), uma das mais robustas críticas da modernidade capitalista, compreendida como causadora de uma *fratura colonial* e de uma *fratura ambiental* cujo duplicado preço estamos pagando e seguiremos a pagar. Se a obra de Ferdinand tanto nos interessa, na jornada desta tese sobre Cinema e Antropoceno, também é em virtude de seu profundo interesse em criticar a produção cinematográfica hegemônica, como fez em sua *master-class* na Mostra Ecofalante 2022, intitulada “Nossa Casa em Chamas: Sobre Filmes, Fins e Fraturas”, em que expõe as entranhas dos *blockbusters* sobre desastres ambientais e formula alternativas decoloniais à estética arrasa-quarteirão de molde hollywoodiano.²⁹²

As tabelas criadas por Ferdinand para expor as hierarquias de valores que estruturam o mundo duplamente fraturado são didáticas e valem a atenção de todos os educadores interessados em uma exegese crítica dos mal-estares da modernidade. Ali ele exemplifica a fratura colonial como aquilo que cinde o mundo em um lócus de *apartheid* entre, de um lado, a pessoa branca, cristã, diplomada, pertencente à classe *playboy*, heterossexual, e, do outro lado da cerca ou do muro, da pessoa racializada (negro, indígena, amarelo...) e estimada por escravizável por aquelas pessoas que se levantam, do outro lado do mundo fraturado, sobre as pirâmides do domínio. A tese/livro está perpassada pelas figuras d’A Arca de Noé e do Navio Negreiro, promovendo através de uma prosa poética, que honra a tradição de escrita de Audre Lorde e Aimé Cesáire, a demolição crítica dos mitos cristãos hoje abraçados pelo Elon Muskismo através do *trazer à tona àquilo que a modernidade quis forcluir*, a saber, o tráfico de escravos e os genocídios coloniais.

Através da leitura de Ferdinand compreendemos melhor porque um dos melhores cineastas do mundo, Darren Aronofsky, dirigiu a produção da versão fílmica contemporânea do mito de Noé. Após significativas realizações fílmicas como *Réquiem Para Um Sonho*, *The Fountain* e *Mother*, este diretor parece ter colocado sua câmera sobre o pulso da cultura hegemônica, sobretudo aquela propagada a partir do Vale do Silício, sentindo no *zeitgeist* uma fome de heroísmo que evocava o Noé bíblico, mas desta vez lidando com o dilúvio do Antropoceno, com a tormenta da mudança climática antropogênica. A ninguém surpreende que Noé é ali representado como um cara branco, fortão, *pater familias*, encarnado pelo Russell Crowe que havia se celebrizado como o *Gladiador* de Ridley Scott (2000). Figuras como Elon Musk hoje imaginam-se como Noés e mobilizam seus bil-

292 FERDINAND, Malcolm. *Nossa Casa em Chamas: Sobre Filmes, Fins e Fraturas*. Palestra on-line na 12a Mostra Ecofalante. Publicado em 17/08/2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TDRSmh_4ng4 (1h54min).

hões em prol de foguetes-arca, onde só os *chosen few* embarcarão – situação que marca profundamente o cinema scifi mainstream que imagina futuridades, como provam *Wall-E* e *Elysium*.

É criticando o cinema de Emmerich e de Haggis que Ferdinand inicia sua jornada de *kinokritik* na palestra Ecofalante. Mostrando que Emmerich, em *2012* e em *O Dia Depois de Amanhã*, faz o retrato dos *eventos catastróficos* sempre sob a perspectiva da família branca e próspera, destinada a ser preservadas apesar dos imensos desafios enfrentados. O *oikos colonial*, o modo colonial de habitar o mundo, estaria plasmado nos filmes de Emmerich, mas também o mesmo padrão habitaria o *Deep Impact* de Miriam Leder, o *Interstellar* de Nolan e os *cli-fis* *Geostorm* e *Take Shelter*. No coração destas obras blockbuster está o mito, a metáfora, a figura recorrente da Arca de Noé. Onde foi parar o navio negreiro? Hollywood só tem olhos para a embarcação da família de Noé (com raras e louváveis exceções, como o impactante *Amistad* de Spielberg, 1997).

No mundo intelectual, importantes obras como a de Serres, *Contrato Natural*, de Meyers, *The Sinking Ark*, de Lovelock, *The Revenge of Gaia*, também mobilizam esta ideologia Noé-zista. Poderíamos perguntar, inspirador por Ferdinand, *whatever happened to Spartacus?* No cinema comercial da corrente principal da anglosfera, Noé dá de 10 a zero em Spartacus, ainda que o filme de Kubrick talvez seja uma obra-prima da sétima arte que supera em valor ético-político *todos os filmes de matriz-Noé já feitos, somados*. Na esteira dos ensinamentos Ferdinandianos, afirmamos que a estória da família de Noé, proveniente do Velho Testamento, símbolo de um dilúvio que *mata a vida em geral* e só deixa vivo os *eleitos por Deus*, é muito mais perigosa e deletéria do que a estória de um escravizado que se insurge contra o Império Católico Romano no levante spartaquista. Contra a febre-Noé, precisamos de estórias de aquilombamento; contra as arcas onde só se salvam famílias ricas e brancas, que puderam pagar o *ticket* aos bilionários que controlam as caras catracas, é preciso afirmar a história contada a partir dos navios negreiros e conectar o imperialismo com os crimes da escravatura assim como com os delitos da queima massível de combustíveis gerados pela matéria orgânica fossilizada.

Segundo Ferdinand, tais obras de Noé-zismo blockbusterista expressam esta obsessão do mainstream sobre narrativas que vão separar *who gets to board the Ark* daqueles que serão *abandoned aside*. Mito do apartheid e da fratura, a arca de Noé bíblica expressa a noção de um deus furibundo e vingativo que pratica a fratura radical entre a imensa maioria da humanidade, destinada ao sacrifício e à morte em massa, e os *happy few* que embarcarão para a salvação – ou melhor, a *happy family* que embarcará na Arca do Elitismo Sem Máscara. Quem só enxerga filmes assim fica cego a outra coisa, que não é mito mas história: a frota de navios negreiros sem a qual nunca teria havido nenhuma Revolução Industrial nem nenhum Antropoceno.

Mas que arte seria esta, capaz de contar uma história que fosse menos a *família de Noé*, ícone dos *chosen few*, prediletos de deus? As esculturas subaquáticas de Jason DeCaires Taylor servem de emblema disto, como aponta Ferdinand, honrando os que padeceram no *slave trade* e que não serão esquecidos pelos que sobreviveram ²⁹³. Um caso emblemático, digno de consideração mais demorada, é o de New Orleans, cidade que fica abaixo do nível do mar (similar nisto a Amsterdam), quando golpeada pelo Katrina em 2005: Ferdinand mostrou, na palestra Ecofalante, que o estádio Superdome, o qual serviu de refúgio à população majoritariamente negra que não teve recursos nem ajuda governamental para se evadir antes da mega-tempestade com *hurricane*, foi palco caótico para gente amontoada, de maneira insalubre, que o poder público inclusive cercou para *trancar* as pessoas ali; é como se o Superdome tivesse sido transformado em um gigante navio negreiro contemporâneo rodeado pelas águas que romperam os diques e submergiram boa parte da metrópole. Na avaliação do filósofo martinicano, o filme que abordaremos a seguir, *Katrina Babies*, fez um excelente trabalho, em contraste com os males da *perspectiva única da família branca e rica* que domina os *blockbusters*, ao dar voz e visibilidade às pessoas que, quando crianças, foram impactadas por um desastre que não é “natural”, mas sim sócio-político.

5.5: Ecotrauma, cura e resiliência: sobre “Katrina Babies”

O Ecotrauma deveria ser um trending topic. Mereceria um hype tão amplo quanto *Barbenheimer* foi no panorama cultural de 2023. No entanto, está longe dos holofotes da cultura mainstream na maior parte do tempo: *trauma sócio-ambiental* não vende ingressos como *Avatar*. Nenhum filme ou álbum está no topo das *paradas* com protagonistas sofrendo de *luto ecológico* ou *ansiedade climática*. A arte que lida com *trauma* tende a ser impopular ou extremamente limitada em seu escopo, consumida por um nicho: não há nenhum *supersucesso de bilheteria* que trate do Capitalismo de Desastre como uma máquina traumatizante.

Talvez isso esteja mudando lentamente, devido à repercussão dos filmes de Bong Joon-Ho, por exemplo. Também podemos sentir a ascensão irresistível da ficção climática radical sobre ações diretas “violentas” contra o que está causando a ecotraumatização: *Como Explodir um Oleoduto*, um livro de A. Malm e um filme de Goldhaber inspirado nele, sendo talvez a melhor das obras de arte recentes que resumem isso. Mas ainda é uma questão que paira no subsolo e nas margens da nossa

²⁹³ O artista Jason deCaires Taylor já submergiu mais de 1200 obras de arte por ele esculpidas em mares e oceanos. Em seu site oficial, aponta: “themes explored by these artistic installations include, among others, the climate emergency, environmental activism, and the regenerative attributes of nature. The sculptures create a habitat for marine life whilst illustrating humanity’s fragility and its relationship with the marine world. Taylor’s subjects mainly feature members of the local community, focussing on their connections with their own coastal environments. ‘Museums are places of conservation, education, and about protecting something sacred. We need to assign those same values to our oceans’”. Saiba mais: <https://underwatersculpture.com/>

cultura dominante. Na academia, no entanto, o tema está ganhando força. A maioria de nós já ouviu dizer que estamos vivendo a pior crise de refugiados desde a Segunda Guerra Mundial e que ela está relacionada à perturbação climática. Muitos de nós não podemos nos dar ao luxo de nos preocupar com o aquecimento global e seus efeitos na sociedade, mas aqueles que são *descuidados* e aqueles que estão escolhendo irresponsavelmente o caminho da *autocegueira* também serão atingidos por furacões.

Não há como escapar facilmente dos redemoinhos de extremos climáticos no Antropoceno, mesmo que os ricos sonhem fantasias muskianas de fugir para colônias em Marte ou desfrutar de seus *bunkers* altíssimos, bem acima da labuta da população afogando-se em Bangladesh – ou mesmo de futuros moradores de Amsterdã e Nova Orleans... – que estarão fugindo de lugares que se tornarão como várias Atlântidas recém-nascidas. As pesquisas apontam, em relação aos refugiados do mundo (muitos deles também *ecotraumatizados*, como demonstra o caso da Síria): "No final de 2021, os deslocados por guerra, violência, perseguição e abusos de direitos humanos somavam 89,3 milhões, um aumento de 8% em relação ao ano anterior e bem mais do que o dobro do número de 10 anos atrás, de acordo com o relatório anual de Tendências Globais do ACNUR. Desde então, a invasão russa da Ucrânia – causando a mais rápida e uma das maiores crises de deslocamento forçado desde a Segunda Guerra Mundial – e outras emergências, da África ao Afeganistão e além, elevaram o número para além do marco dramático de 100 milhões." (ONU)²⁹⁴

Este é um ecotrauma em grande escala — e todos nós temos memórias recentes da pandemia de Covid-19 para nos lembrar da extensão e magnitude da crise ecológica em que estamos imersos. (Sim, é claro que o *surto de coronavírus* foi *causado* pela devastação ecológica e não pela vontade maligna de um vírus...). O ecotrauma está aqui e estará ainda mais presente nos próximos anos. E, no entanto, a geopolítica no chamado "Primeiro Mundo", ou seja, as políticas públicas e a cidadania nas "nações bem desenvolvidas", muitas vezes se prende a questões sobre como as nações ricas podem se defender dos invasores construindo muros trumpianos ou criando segregação e exclusão pelo abuso do princípio do privilégio censitário e do *rentismo*. Os ricos fazem um cruzeiro *de luxo* com caviar e *violoncelos* neste Titanic que afunda, enquanto as massas de pobres e marginalizados são alvejadas pela polícia, ou presas por *não terem documentos*, transformando-se assim o ecotrauma em problema a ser lidado pelas forças de repressão. Polícia, Prisão e Exército são as instituições frequentemente apontadas como os "braços sociais" certos e apropriados para lidar com refugiados – e isso soa absurdo aos meus ouvidos: por que não pessoas das áreas de Educação, Saúde ou Artes e Cultura, por exemplo? Por que tratamos o *ecotrauma* e os *refugiados*

294 UNHCR: *Global displacement hits another record, capping decade-long rising trend.*

<https://www.unhcr.org/news/unhcr-global-displacement-hits-another-record-capping-decade-long-rising-trend>

climáticos como questões de polícia e não de psicologia? Por que reivindicar-se prisão em massa e não acolhimento e terapia?

Populistas de extrema direita prosperam na *xenofobia*, e até mesmo pessoas relativamente privilegiadas da classe média se defendem dentro dos portões de propriedades privadas que começam a cheirar cada vez mais como pequenos *bunkers*. E acabamos tendo um debate público superficial ou inexistente sobre como lidar com sabedoria com um fenômeno social que não vai simplesmente desaparecer – pior, está fadado a se agravar: os traumatizados pela crise econômica que o Capitaloceno provocou tornam-se mais numerosos, enquanto parecemos ter recursos cada vez menores para nos capacitar a lidar com isso no campo conturbado de nossas psiques turbulentas. Como a saúde mental e a cura psíquica podem ser asseguradas coletivamente a todos aqueles que delas necessitam?

Não devemos encarar a pessoa "ecotraumatizada" como uma espécie de criatura anormal, como uma exceção à regra. Não apenas porque o número de pessoas ecotraumatizadas aumenta em proporção direta com o aumento dos níveis de colesterol. Mas também para evitar a atitude de piedade paternalista: coitados dos ecotraumatizados! Vamos comprar pirulitos para eles e doar a eles uns trocados como caridade! Não! O ecotrauma é uma experiência que pode fazer com que sua "vítima" recuse o status de vitimização e escolha o caminho do ativismo, unindo forças com outros que também foram traumatizados pelo Capitalismo do Desastre. O ecotrauma pode significar um *despertar*, e admiro a clareza de pensamento de Jem, 24, que disse ao The Guardian: “Estou tomando antidepressivos, mas não acho que isso seja uma solução. Coisas como antidepressivos não resolvem o problema quando se trata de um problema externo. É o mundo que criamos que está causando esses problemas.”

“Em uma pesquisa recente da Associação Britânica de Aconselhamento e Psicoterapia (BACP), quase três quartos (73%) dos jovens de 16 a 24 anos relataram que a crise climática estava tendo um efeito negativo em sua saúde mental, em comparação com 61% de todas as pessoas no Reino Unido.” Concordo com as opiniões de Garreth Morgan: o ecotrauma não deve ser tratado no âmbito individual, só pode ser encarado como um dilema coletivo. É uma esfinge psíquica que se intensificará em nosso futuro, se espalhará por toda a nossa cultura. O ecotrauma, quero dizer, é uma questão que deveria nos preocupar no presente, é claro, mas também é um daqueles fatores que podemos ter certeza razoável de que terá grande peso em nosso futuro. O futuro do ecotrauma neste nosso planeta está fadado a pesar gigatoneladas. Dada a magnitude e a amplitude da ameaça, estamos discutindo razoavelmente as terapias e como elas podem ser oferecida para ajudar a curar os traumatizados? Estamos nos preparando para ajudar os ecotraumatizados com problemas de saúde mental, indo além da falácia da medicalização como panacéia? Estamos prontos para ter uma con-

versa madura também sobre *o tratamento psicodélico* para todos os tipos de transtorno de estresse pós-traumático, incluindo aqueles causados por catástrofes ambientais.

Sim, "haverá sangue" (e trauma), como afirma o título do filme sobre um barão do petróleo de P. T. Anderson, enquanto a extração de "ouro negro", por exemplo, continuar acontecendo em um mundo cujas direções ainda são tristemente ditadas por Shells (From Hell) e outros queimadores *de combustíveis fósseis*. E precisaremos que *artistas* entrem em cena com suas obras de arte, não apenas para *retratar* as catástrofes que nos traumatizam, para criticar as forças e os poderes que as causaram, mas também para ajudar em algum tipo de *processo de cura* que precisa ser feito também *artisticamente*. Essa é uma das lições que considero ter aprendido assistindo a *Katrina Babies*, o documentário produzido pela HBO “do cineasta estreante e nativo de Nova Orleans, Edward Buckles Jr.”, que “oferece um olhar íntimo sobre as consequências do furacão Katrina e seu impacto na juventude de Nova Orleans. Dezesesseis anos após o furacão Katrina devastar Nova Orleans, uma geração inteira ainda luta com o impacto duradouro de ter sua infância redefinida pela tragédia. O cineasta de Nova Orleans, Edward Buckles Jr., que tinha 13 anos durante o Katrina e suas consequências iniciais, passou sete anos documentando as histórias de seus colegas que sobreviveram à tempestade quando crianças, usando a tradição de contar histórias oralmente em sua comunidade para abrir uma porta para a cura e capturar a força e o espírito de sua cidade.”²⁹⁵ O filme sugere que Nova Orleans só poderá ser curada desse enorme ecotrauma se recusarmos o que Naomi Klein chamou de "A Doutrina do Choque", o ataque do capitalismo neoliberal que usa o desastre como oportunidade para reconstruir a cidade com a privatização e a gentrificação descontroladas. *"Katrina Babies"* é um manifesto coletivo e plurívoco de afro-americanos, uma denúncia da situação sofrida pelos negros durante essa tragédia racialmente desigual, que atingiu de forma muito mais terrível a parcela mais pobre e oprimida da população. *"When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts"*, de Spike Lee, de 2006, também é um excelente documento histórico em formato cinematográfico sobre esse evento traumático – e também é inteligentemente repleto de insights sobre *questões raciais*. Mas *"Katrina Babies"* não repete as cenas de Spike Lee, não é redundante, especialmente porque decide retratar e dar o poder da palavra às crianças e adolescentes negros que sentiram na própria pele o impacto daquela terrível tempestade.

O pôster do filme inclui uma provocação: "nossa história, depois que o mundo parou de assistir". Assistimos a Nova Orleans por um tempo, e então nossa curta capacidade de atenção desviou nosso foco, olhamos para outro lugar — estávamos tentando fingir que Katrina não deixou para trás um rastro de trauma de proporções estratosféricas. Desastres também podem ser transformados em espetáculos. Podem vender jornais, animar a audiência de programas de *notícias de úl-*

295 Cf. Página oficial na HBO Max: <https://www.hbomax.com/br/pt/movies/os-filhos-do-katrina/>

tima hora. Filmes sobre desastres nos ensinaram que *cenários catastróficos* podem nos emocionar, podem gerar em nossos corações e mentes comoções profundas, e muitos de nós estamos dispostos a pagar por um ingresso ou por um *stream* que nos proporcione desastres deliciosos. Mas *Katrina Babies* se recusa a mercantilizar a catástrofe e opta por ser uma sinfonia oral para os ecotraumatizados – quase eles, neste caso, também traumatizados pelo racismo. Essas são pessoas que sentem que contar a história do seu trauma é um caminho para a cura. Falar sobre sua vulnerabilidade, suas contusões, suas perdas, suas cicatrizes é um passo necessário para uma possível cura também para o território ferido que nunca mais será o mesmo depois de agosto de 2005. O filme retrata a produção de documentários como um espaço social de importância seminal, pois oferece o *Spielraum*, a esfera de jogo, para os contadores de histórias narrarem suas vivências – repletas de som e fúria, é claro. Edward Buckles Jr. fez mais do que um bom filme; ele propôs algum tipo de movimento social mediado pela produção cultural: fazer um filme juntos como forma de cura coletiva. Ele termina o filme deixando os protagonistas garantirem aos espectadores que *contar a história do nosso infortúnio foi terapêutico, mas... também é verdade que a terapia tem seus limites dentro de uma sociedade que continua seguindo um caminho que levará a um ecotrauma cada vez mais crescente*. É uma sociedade gananciosa, produtivista, consumista e fóssil que precisa urgentemente de uma terapia. Este filme-ensaio tem um autor bastante claro sobre seu *locus* de fala – nascido e criado em Nova Orleans, e um dos "garotos" (ou bebês) que sofreram o Katrina em sua carne quando era apenas um adolescente – portanto, também pode ser lido com a chave da *autobiografia*. *Katrina Babies* reúne fragmentos de autobiografias de ecotraumatizados de Nova Orleans.

Buckles encerra o filme com um rap sobre resiliência. Ele não quer que a resiliência se torne uma espécie de final feliz falso para essa história sombria e sóbria: *"Mesmo que sejamos resilientes, nunca conseguiremos recuperar o que foi perdido."* Esta frase ressonante é profunda: algum dano irreversível foi causado, e não pode ser desfeito. A redenção tem seus limites, e há o estrago irredimível. Eddie Buckles encerra o filme dizendo que houve uma perda trágica que nunca poderá ser curada ou reparada. Algo em Nova Orleans está irreparavelmente quebrado; evitemos nos enganar – há traumas que não serão curados, há contusões que levarão apenas ao sofrimento e à morte. Não deixemos que a falsa certeza do triunfo da resiliência nos empurre para o terreno árido da positividade tóxica, do *otimismo cruel e mentiroso*²⁹⁶.

O cineasta e seus companheiros acabaram de nos mostrar eloquentemente, através dos meios estéticos deste filme, ao nos entregar o presente coletivo de *Katrina Babies*, um filme que sabe cantar seu *blues*, quanta vulnerabilidade, quanta fragilidade irreparável, quantas lágrimas por perdas irreparáveis estão no cerne de tais *resiliências difíceis e problemáticas* que os sobreviventes do Kat-

296 BERLANT, Laurent. *Cruel Optimism*. Duke: 2011.

rina tentam incorporar. Esta obra-prima documental dá corpo a um cinema alinhado à ecologia decolonial proposta por Malcolm Ferdinand e constrói um coro polifônico de ecotraumatizados racializados que está nas antípodas das narrativas dos blockbusters Emmerichianos focados na família branca e rica que sobreviverá a todas as desventuras. *Katrina Babies* aponta caminhos para o cinema do porvir que se insurgirá contra as causas da catástrofe climática dando voz àqueles que não são apenas vítimas, mas agentes revolucionários de mudança também através das narrações e das obras-de-arte audiovisuais e musicais que forjam no caldeirão das lutas.

5.6: AQUILOMBAR O ANTROPOCENO

Já negritamos em vários pontos deste trabalho o quanto o termo “Antropoceno” vem sendo questionado e criticado sobretudo por aqueles que o consideram *equivocado* em sua atribuição de responsabilidade ou de culpa à *espécie humana como um todo* pelo advento da nova era geológica: esta generalização excessiva parece lançar no mesmo balaio as mega-corporações do ramo petrolífero e do agronegócio, com sua “pegada” gigantesca, e as imensas massas de pessoas no Sul global, depauperadas e famélicas, que colaboram muito pouco com a catástrofe climática; assim como lançando na indistinção países industrializados e afluentes, responsáveis por imensas emissões históricas de GEEs e os países ditos “subdesenvolvidos” que emitiram muito menos. No contexto da ecologia decolonial, surgiram propostas alternativas que provocativamente falam em um *Plantation-ceno* ou num *Negro-ceno*.

É neste contexto que autores como M. Ferdinand e Kathryn Yussoff vem propondo *aquilombar* o debate sobre o Antropoceno – e para realizá-lo estes autores vem propondo abordagens de filmes que consideram excelentes como *Beasts of The Southern Wild*, *Katrina Babies* e *Vênus Negra*. Ambos autores têm em seu foco obras de *sci-fi*, atentos à ficção especulativa futurista, tanto que Yussoff extrai um de seus conceitos operativos principais, o de *Broken Earth* (Terra Quebrada), da trilogia escrita por N.K. Jemisin, vencedora dos prêmios Nebula e Hugo²⁹⁷. Ambos autores insistem num vocabulário permeado por termos como *fratura* e *rift* para se referir a uma Terra dividida, cindida, quebrada, situação que demanda, como resistência salutar, o *aquilombamento*:

A dupla fratura permite pensar que a escravidão dos Pretos e a colonização das Américas eram apenas histórias secundárias da verdadeira epopeia técnica do "Homem" no seio do Antropoceno. Entretanto, por seu habitar colonial, o Antropoceno engendrou um conjunto

²⁹⁷ A extensão da aclamação crítica de Jemisin em seu nicho literário *sci-fi*, que explica também seu impacto em pesquisadores das humanidades como Yussoff, pode ser aferida pelo fato de que ela é a única autora a ganhar o Prêmio Hugo de Melhor Novela em três anos consecutivos com esta sua *Trilogia da Terra Partida* aqui evocada: **2016:** *A Quinta Estação* (*The Fifth Season*); **2017:** *O Portão Obelisco* (*The Obelisk Gate*); **2018:** *O Céu de Pedra* (*The Stone Sky*). Ela também tornou-se a primeira mulher negra (afroestadunidense) a vencer o Prêmio Nebula.

de Negros, de seres que são colocados no porão, tornados estrangeiros para a Terra e para o mundo, tornados visíveis pelos termos "Plantationceno" e "Negroceno". Reconhecer que as colonizações e as escravidões estavam no coração da modernidade ressalta um conjunto de experiências de resistência antiescravista que enriquecem as ferramentas conceituais para pensar a crise ecológica. Em busca de um mundo, Negros e escravizados de ontem e de hoje resistiram tanto à servidão como ao habitar colonial do Antropoceno). Uma das resistências mais potentes é o aquilombamento. (FERDINAND, op cit, p. 167)

Qual seria o cinema que corresponde a este chamado pelo aquilombamento da sétima arte em condições antropocênicas? Há decerto filmes de teor histórico, de reconstituição de eventos de levantes e insurgências contra a escravatura, que são salutares instrumentos de comoção e de ensino, a exemplo do recente *Malês* (2025) de Pitanga e de *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1985) de Cacá Diegues, no âmbito brasileiro, e de *Amistad*, *Harriett*, *12 Anos Como Escravo*, a filmografia de Spike Lee, Ava DuVernay, no âmbito do cinema estadunidense. Nos parece, no entanto, que o caminho mais promissor para um cinema que *aquilomba* o Antropoceno está em certas vertentes do *afrofuturismo* enquanto campo de especulação sobre o porvir realizado a partir de perspectivas afrodiaspóricas: vale a pena revisitar a obra fílmica do mestre do jazz Sun Ra, *Space Is The Place*, ou o recente filme ruandês *Neptune Frost*.

Aquilombar o Antropoceno significa também afirmar que a Arca de Noé é um mito, enquanto o Navio Negreiro é uma realidade histórica; a Arca de Noé, transposta para condições de tecnofeudalismo, conduz ao elitismo dos poucos eleitos salvos em contraste com a multidão de condenados, enquanto reconhecer o quanto a modernidade capitalista e a ruptura metabólica que produziu dependeu do Navio Negreiro nos leva a firmar um compromisso, também no cinema, por um outro mundo possível, livre das formas de opressão, inclusive o antropocentrismo, o especismo, o racismo, que deram no que se nomeia Antropoceno.

A obra fílmica que melhor sintetiza o mote *aquilombar o Antropoceno*, em nossa avaliação, é aquela do cineasta haitiano Raoul Peck, sobretudo seu *Exterminate All The Brutes*. Durante o processo de pesquisa e escrita desta tese, tive a oportunidade de pela primeira vez visitar a Cinemateca Francesa em Paris, conhecer o Musée Méliès e explorar o rico acervo de livros raros que a livraria deste espaço disponibiliza: trouxe comigo desta viagem o livro ilustrado de Peck que acompanha seu monumental documentário e considero este combo fílmico-literário como crucial para um debate que precisamos ter e que pode ser resumido na seguinte proposta: *revisitar o Coração das Trevas* para dele extrair as lições mais cabíveis, o que significa também leva a sério a análise de Joseph Conrad, seu *Heart of Darkness*, e também da obra cinematográfica que dela emergiu, *Apocalypse Now* de Coppola, compreendendo que Peck hoje dá seguimento a esta tradição, fazendo sua

arte-manifesto contundente alçar vôo na companhia de intelectuais de primeira importância como Sven Lindqvist, Michel-Rolph Trouillot e Roxanne Dunbar-Ortiz.²⁹⁸

Se for verdade que a filosofia tem por uma de suas metas ser uma “escola da suspeita”, como queriam Nietzsche e tantos outros pensadores que louvaram o ceticismo, será oportuno para os filósofos aprender com Peck, na esteira de Benjamin, que “*l’histoire a toujours été écrite par les vainqueurs, il est temps de changer de point de vue*”. O cinema é compreendido por Peck como ferramenta benjaminiana para a re-escritura da história com o *ponto de vista dos vencidos* em foco: a frase que estampa a capa do livro *Exterminate All Brutes* (Paris: Ed. Denoel-Velvet Film, 2021) aponta para a tarefa “temerária de sobreviver dignamente neste período sombrio do pensamento ocidental”, e convida a mídia *filme* a nos auxiliar a “mudar de viés”, virar a chave de *vencedores* (hegemônicos na ampla arena da razão... e também da desrazão) para *vencidos* (subjados mas não desprovidos de suas próprias, legítimas, eticamente fundadas e politicamente praticadas *razões*).

É de suspeitar que o conceito de Antropoceno faça parte de um discurso dos vencedores de sempre que querem ocultar o fato de é muito mais o Patriarcado do que o feminismo, muito mais a Supremacia Branca do que a luta por equidade étnico-racial, muito mais o Capitalismo Industrial e sua ideologia liberal-burguesa (e suas *neo* versões) do que os povos tradicionais das florestas e quilombos os *causadores da hecatombe*. O antropocêntrico conceito de Antropoceno distribui a culpa para um falacioso *todos nós*, como se escravizados e escravizadores pudessem ter suas distinções apagadas por serem jogadas todas misturadas em um mesmo balaio; por isso Raoul Peck fornece-nos munição audiovisual e intelectual orgânica (difícil pensar em um cineasta mais Gramsciano do que este haitiano admirador de Lumumba e James Baldwin) pra *aquilombar o Antropoceno*.

Para finalizar este capítulo, proporemos uma análise crítica e decolonial de dois novos clássicos na história da arte contemporânea, *Coração das Trevas* de Conrad e *Apocalypse Now* de Coppola, umbilicalmente conectadas como obra-mãe e obra-filha, confluindo com a obra Peckiana que, similarmente àquela de Gúzman em nosso continente latino-americano²⁹⁹, serve-nos para benjaminizar os rumos deste final de tese, a fim de sondar o que é um cinema a contrapelo, atento à história como vista pelos subjugados e vencidos, salutarmente aterrador.

298 Para uma compreensão ampliada das mensagens de *Exterminate All The Brutes* (minissérie documental, HBO), obra-prima no campo do *aquilombamento* do debate sobre Antropoceno, demanda um estudo de 3 livros cruciais para Peck, cineasta-pensador que logo na sequência se devotou a George Orwell e lançou 2+2=5: o filme-tese baseia-se em: TROUILLOT, *Silenciano o Passado – Poder e a produção da História*. Cobogó, 2024. LINDQVIST, *Exterminem Todos Os Malditos – Viagem ao Coração das Trevas e à Origem do Genocídio Europeu*. Fósforo, 2023. DUNBAR-ORTIZ, *An Indigenous Peoples' History of the United States*. Beacon Press, 2014.

299 Dediquei ao cineasta chileno Gúzman um artigo, *As Vozes dos Vencidos*, que analisa a fundo os significados de *Nostalgia Pela Luz* com ferramentas conceituais extraídas de Benjamin, Enzo Traverso e outros: <https://eduardocarlidemoraes.substack.com/p/as-vozes-dos-vencidos>

5.7: REVISITANDO O CORAÇÃO DAS TREVAS COM LINDQVIST, TROUILLOT E PECK

Em 1889, aos 31 anos, o polonês Jozef Konrad Korzeniowski tentou encontrar um ofício em um navio comercial que trafegava no Rio Congo: eis a primeira semente de *Coração das Trevas* (*Heart of Darkness*), livro originalmente publicado em 1899 pelo escritor que assinava Joseph Conrad. Emblema da presença europeia no continente africano, o romance conradiano inspirará uma das produções mais importantes e controversas do cinema em todos os tempos, *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, uma obra que nos permitirá pensar as relações entre o Cinema e o Antropoceno.

Como estivemos argumentando, Antropoceno é um termo demasiado generalista, tendendo a ignorar que o *processo que gerou a situação* que intenta nomear foi marcado pelo *imperialismo europeu* de maneiras que vividamente Conrad e Coppola nos ajudaram a enxergar: “...o Arlequim conta que os chefes nativos costumavam se aproximar de Kurtz, o ídolo, andando de quatro. Marlow tem uma reação violenta, se afasta e grita que não quer ouvir nada a respeito daquele tipo de cerimônia. A ideia dos chefes andando de quatro parece-lhe ainda mais insuportável que ver as cabeças de pessoas mortas a secar nas estacas ao redor da casa de Kurtz.” (LINDQVIST: 2023, p. 87)³⁰⁰

Conrad, para forjar Marlow e Kurtz, não apenas está ciente do que ocorre no Congo, mas foi impactado também pelos eventos em Gana: o escritor está atento ao noticiário e às ocorrências geopolíticas de seu tempo, inspirando-se na tomada de Kumasi pelos britânicos, no fim do século 19, quando por volta de 1896 o rei Prempeh e seu povo axante são violentamente subjugados e humilhados. Isso impacta a Europa a partir de ilustrações da *cerimônia de submissão* “que receberam enorme destaque na imprensa ilustrada e expressam uma *soberba racista* que não se envergonha de provocar a mais absoluta *humilhação* do inimigo” (Lindqvist, op cit).

O império axante na “Costa do Ouro” era o principal obstáculo para o império britânico no território hoje conhecido como Gana, e a submissão de Kumasi é emblema ilustrativo do que está no cerne de *Coração das Trevas* e *Apocalypse Now* – a *soberba racista* e a pretensão de superioridade civilizacional conduzindo os poderes do auto-proclamado “Primeiro Mundo” a crimes de genocídio e escravização, de Kumasi a Gaza, que transfigurou a face do planeta em um enredo tenebroso que o termo Antropoceno forclui e invisibiliza. Precisamos de um quilombo cinematográfico,

300 LINDQVIST, Sven (1932-2019), *Exterminem Todos Os Malditos – Viagem ao Coração das Trevas e à Origem do Genocídio Europeu*. Fósforo, 2023.

queering up the curriculum, para *fazer ver* isto que se costuma invisibilizar - e aí se enraíza a importância suprema da arte.

Uma palavra-chave para a compreensão do que está em jogo em uma arte contra-colonial é *Scramble for Africa*, um termo evocativo do processo histórico, entre 1880 e 1914, em que o continente matriz de nossa espécie sendo cortado feito um bolo pelas potências européias que o invadiram, subjugaram e anexaram a seus impérios. Estes países europeus – sobretudo Grã Bretanha, Alemanha, França, Itália, Portugal, Espanha, Bélgica e Holanda – traçaram fronteiras artificiais (por ex. através da Conferência de Berlim, 1884-85), para a divisão do “bolo” e para a usurpação dos assim chamados “recursos naturais”: a exploração de ouro, marfim, borracha e outras *commodities* vinha mascarada com a ideologia do “fardo do homem branco” que se colocava a missão divina de civilizar os selvagens e os atrasados.

Os mesmos impérios europeus estavam prestes a embarcar, século 20 adentro, nas duas piores carnificinas bélicas na história de nossa turbulenta espécie. Do Sudão, onde os dervixes foram massacrados, a Gana e ao Congo, dentre tantos outros territórios, a soberba europeia foi deixando sua pegada. É esta a conjuntura que Conrad condensa em sua novela sobre os horrores da colonização europeia na África: Kurtz (que será interpretado em *Apocalypse Now* por Marlon Brando, não mais no Congo mas sim no Camboja) é descrito no livro como um agente comercial de marfim que criou um micro-império onde age como um déspota demente e sanguinário, venerado como um deus pelas populações locais. Nos territórios que invadiu e usurpou, a soberba europeia foi batizando territórios a seu bel prazer: por exemplo, o Congo foi adjetivado *Belga*, colocando este território imenso, muito maior do que o país-metrópole, a serviço pleno do Rei Leopoldo da Bélgica... Bruxelas não é o que vocês pensam: longe de ser uma gloriosa metrópole que hoje sedia o Parlamento Europeu, a cidade foi também a sede administrativa de alguns aterradores horrores que ficam invisíveis a todos aqueles que só enxergam a história pelo viés míope da ideologia propugnada pela União Europeia e pela ONU, frequentemente *silenciadora do passado* (cf. Trouillot) e que *não quer ouvir os Haitis* (cf. Peck).

A imperial submissão imposta pelos europeus aos povos vencidos depois se mostraria não apenas *genocida* como também *ecocida*. Hoje, no século 21, já sabemos que “pegada” de carbono emitido para poluir e aquecer a atmosfera é muito mais pesada entre os ricos e as nações capitalistas ditas avançadas. A catástrofe sócio-ambiental planetária, portanto, longe de atribuível a uma humanidade homogênea que nunca existiu, tem por pressuposto outra pegada, a “colonial” ou “imperial”, que punha os povos submetidos de quatro diante do opressor. Esta história está sendo contada quando falamos em Antropoceno?

Em *Apocalypse Now*, farejamos o *napalm* com que o império anglo-saxão feriu o Camboja e o Vietnã já na Guerra Fria - e quem quer que tenha lido Conrad sabe que aquilo era continuidade, não inovação. *Apocalypse Now* é uma sátira mordaz do *american way of life* e da *espetacularização* de uma epopéia imperial – um modo de vida consumista, viciado em *fun*, fissurado em Coca Cola e *Playboy Magazine*, exportado a partir do complexo militar industrial: em cenas memoráveis, os soldados que servem no Vietnã são entretidos por um show de dança erótica, ao som de “Suzie Q”, com as coelhinhas da Playboy; pouco depois, o capitão Willard irá fazer um trato com os nativos para trocar galões de óleo diesel por alguns momentos eróticos com as *playmates of the year*. Em meio aos horrores da guerra, o general Kilgore quer divertir-se vendo as manobras de uma estrela do *surf* que acabou indo parar na guerra.

Mas a essência da denúncia contida tanto em *Heart of Darkness* quanto em *Apocalypse Now* são as *ferramentas do imperialismo*, ou seja, o fato de que aparatos surgidos do progresso técnico-científico, como helicópteros e porta-aviões, como rifles automáticos e bazucas, como bombas capazes de serem despejadas a partir do céu sobre uma população indefesa, como produtos químicos tóxicos fabricados pela IG Farben ou pela Monsanto, serem utilizados para a dominação de outros povos e para a extração de recursos naturais sugados pelo vampirismo imperial:

Em *Coração das Trevas* Conrad abre a caixa de ferramentas do imperialismo e examina aquelas coisas que Daniel R. Headrick chama *the tools of imperialism*³⁰¹: as canhoneiras que disparam contra um continente. A construção de ferrovias que tem por objetivo facilitar o saque ao continente. O navio a vapor que leva o europeu e suas armas ao coração do continente. Os ‘trovões de Júpiter’ que são carregados em procissão atrás da maca de Kurtz: duas espingardas, um rifle pesado e uma carabina. Armas que cospem chumbo contra os africanos na costa. (LINDQVIST: op cit, p. 100)

No romance, uma personagem negrita a invisibilidade dos atacantes, o fato de que entregavam a morte mantendo-se à distância - “*first they came, the invisible whites, and dealt death from afar*”. Em 2025, quando escrevo as palavras finais desta tese, é impossível não lembrar de Gaza, totalmente devastada pelo imperialismo sionista que também *despeja a morte em massa sobre os palestinos a partir de drones e aviões supersônicos*. O que implica dizer que não foi por sua superioridade moral, nem por sua civilização mais avançada, mas sim por *supremacia bélica* que os brancos europeus triunfaram sobre os povos subjugados:

‘Aproximamo-nos deles com o poder de uma divindade’, Kurtz escreve no relatório para a Sociedade pela Supressão dos Hábitos Selvagens. É uma referência às armas. Elas conferiam o poder de um deus. No poema de Kipling, *The White Man’s Burden*, escrito enquanto Conrad escrevia o romance, a tarefa imperialista é um dever ético. A mesma ideia é apresentada por Kurtz, que se faz rodear por uma nuvem de retórica kiplinguiana... mas a verdadeira natureza dessa tarefa é: ‘*exterminem todos os malditos*’ (...) Joseph Conrad, escrevendo a história de Kurtz, escreveu a história das atrocidades cometidas em nome da Civilização e do Progresso. (LINDQVIST: op cit, p. 101 e 226)³⁰²

301 Cf. HEADRICK, *The Tools of Empire: Technology and European Imperialism in the Nineteenth Century*. Oxford University Press, 1981. URL: <https://archive.org/details/toolsofempiretec0000head>

Raoul Peck radica seu cinema nesta “frase simples e breve que resume a história do mundo ocidental e do continente europeu”, ainda que ela “não diga nada sobre a forja original do humanismo, da democracia e do Estado providência” – para o cineasta, *exterminate all the brutes* é uma frase, extraído de *Au Coeur des Ténèbres*, que “*dit juste la vérité que nous préférons oublier*” (diz justamente a verdade que preferimos esquecer). Mesmo antes do advento histórico do capitalismo industrial na Grã-Bretanha, a transfiguração do planeta por agência humana (mas não de *todos* os humanos, nem de todos os *povos* com o mesmo impacto) começou a ocorrer em larga escala com as navegações de conquista empreendidas pelos impérios espanhol e português, por exemplo. Apoiados pelo cristianismo instituído e sua doutrina do direito divino dos reis, ambos baseados numa ideologia racista de alto potencial destrutivo, a do “sangue impuro”, que o monumental documentário contra-colonial de Peck e o livro que a ele acompanha põe a nu:

Le but de l'Église et des souverains d'Europe n'a jamais été simplement de convertir des âmes au christianisme. Il s'agissait aussi de gagner richesse et pouvoir en anéantissant d'autres peuples. En 1478, le pape approuva l'instauration de l'Inquisition espagnole, chargée d'enquêter sur la ‘pureté de sang’ des convertis maures et juifs. Un ‘sang pur’ signifiait un sang chrétien européen, un ‘sang impur’ signifiait sauvage, non chrétien. Telle est l'origine de l'idéologie de la suprématie de la race blanche. Pour la première fois au monde, le concept de race reposant sur le ‘sang’ servait de loi. Le supremacisme blanc a permis aux Européens de croire qu'il était acceptable de réduire en esclavage ou d'exterminer d'autres peuples, ce qui a conduit: à l'expulsion massive des Juifs d'Espagne en 1492, puis des musulmans dans les décennies qui ont suivi; à la déportation forcée de vingt millions d'Africains hors de la terre matrice de la race humaine; à l'extermination de peuples autochtones dans ce qu'on a plus tard appelé les États-Unis d'Amérique; e puis à nouveau, au XXe siècle, sans état d'âme, ce supremacisme a abouti à la Shoah. (PECK, op cit, p. 49)

Em 1991, o documentário *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* revelou os detalhes sobre uma das mais complexas produções cinematográficas de todos os tempos, oferecendo várias ilustrações de um ponto que esta tese vem trabalhando: o cinema não é uma *testemunha neutra* mas sim uma *força ativa de moldagem do real* para que este possa ser filmado, o que a caríssima produção dirigida por Coppola sintetiza. A American Zoetrope investiu cerca de vinte milhões de dólares em um filme que demorou cerca de 3 anos para ser filmado.

Nas Filipinas, a equipe reconstruiu a Guerra do Vietnã e do Camboja em meio a tensas negociações diplomáticas com os filipinos, utilizando-se de helicópteros a serviço das Forças Armadas sob comando de Ferdinand Marcos (1917-1989). A esposa de Francis, Eleanor Coppola, acompanhada pelos três filhos do casal (inclusive a futura cineasta Sofia Coppola), registra no filme

302 Uma atualização da temática do imperialismo que avança mascarado de propulsor da Civilização e do Progresso, utilizando-se da retórica de Kipling e outros, encontra-se em um dos mais importantes documentários contemporâneos sobre educação: *Schooling the World: The White Man's Last Burden* (2010), de Carol Black. O filme pode ser assistido em <https://www.youtube.com/watch?v=oDxYWspiN-8>.

cenas emblemáticas: para a filmagem da icônica cena em que os helicópteros, ao som da *Marcha das Valquírias* de Wagner, despejam chumbo grosso sobre vilarejos vietnamitas, utilizaram-se helicópteros do exército filipino que, com frequência, exigia a interrupção das filmagens para que as máquinas aladas fossem utilizadas no combate real contra os rebeldes comunistas.

Como se não bastasse, um tufão destruiu boa parte dos cenários. O monumental trecho final da obra, quando o capitão Willard, após sua epopéia de barco, finalmente chega ao território comandado por Kurtz, foi filmado numa mega construção cenográfica erguida na selva das Filipinas, evocando mais uma vez o que já dissemos sobre o cinema como prática estética do Antropoceno – *Apocalypse Now* é exemplar, assim como o *Metropolis* de Fritz Lang, neste megalômana artificialização de uma paisagem para que possa ser filmada, e filmada inclusive em cenas de devastadora violência (bombardeios, chuva de napalm, pontes colapsando etc.).

O filme carrega nas ironias cáusticas em relação aos cinegrafistas e fotógrafos: o próprio Francis Ford Coppola faz uma ponta no filme, chefiando uma equipe de TV no campo de batalha, que diz aos soldados que continuem lutando sem olhar para a câmera, e também ironiza a figura do fotojornalista, interpretado por Dennis Hopper, que ganha seu salário enviando aos EUA as imagens dos vietcongues assassinados ou mutilados. O filme também se inspira em outra faceta da cultura de massas, o jornalismo, inspirando-se nos *Despachos do Front* de Michael Herr, que foi co-roteirista, junto com Stanley Kubrick, de *Full Metal Jacket – Nascido Para Matar*, obra em muitos aspectos “irmã” de *Apocalypse Now*.

O filme mereceu comentários pertinentes de autores como Jean Baudrillard, F. Jameson e Slavoj Žižek, mas para os fins desta tese julgamos preferível concentrar nosso foco em autores *não-europeus* que vem renovando a fortuna crítica sobre o mesmo, a exemplo de Raoul Peck e Michel-Rolph Trouillot, dois haitianos que se inserem numa tradição histórica e também intelectual que poderíamos apelidar de *Os Jacobinos Negros*, por inspiração do clássico estudo de C. R. L. James sobre a revolução liderada por Toussaint L’Ouverture.

Estes autores mostram que aquilo que se nomeia Antropoceno tem entre suas causas determinantes as *ferramentas do imperialismo*, os aparatos técnicos que permitiram a uma ideologia nefasta, como a supremacia branca, adquirir meios práticos para a subjugação dos povos e pessoas construídos como inferiores, impuros, selvagens, bestiais. De modo que *é uma falácia atribuir à espécie humana* o que é de responsabilidade de processos que *cindiram e fraturaram* a nossa espécie entre opressores e oprimidos, metrópoles e colônias, proprietários de aparatos tecnológicos e vidas nuas reduzidas à sua espoliada força de trabalho.

É este o contexto que Raoul Peck traz à luz e põe diante de nossa vista nesta obra crucial para a contestação de uma certa narrativa do Antropoceno que teima em ignorar a escravatura, o im-

perialismo e o papel da branquitude e da “pigmentação do privilégio” na determinação de uma geopolítica brutalmente desigual e injusta. *Exterminate All The Brutes* é um recém-chegado filme que se insere na linhagem de obras que retratam o extermínio e suas justificações, perpassando inclusive a história da ficção científica com H. G. Wells e sua *Viagem no Tempo* e *A Ilha do Dr. Moreau*, por exemplo, onde as campanhas para a aniquilação dos Morlocks ou dos híbridos anômalos de Moreau podem ser compreendidos na moldura desta *anéantir les brutes*, nadificar os brutos, que Peck denuncia.

Apocalypse Now é uma sátira distópica que revela o avesso da utopia civilizatória européia, utilizando-se do cinema para *visibilizar* aquilo que costuma ser *invisibilizado* por aqueles que se auto-decretaram os civilizados, e que instalaram a fórceps nos territórios por eles invadidos e subjugados o que Conrad chamava com certo sarcamo de *the outposts of progress*. O cinema insurgente de Peck, bebendo na fonte de Lumumba, James Baldwin, Orwell e Lindqvist, denuncia: “Dans ce film *Apocalypse Now*, comme dans toutes les vraies guerres, les hommes que représentent la civilisation dans les colonies sont ‘invisibles’ – pas seulement parce que leurs armes tuent de loin, mais aussi parce que personne, chez eux, ne sait vraiment ce qu’ils sont en train de faire.” (p. 68)

Kurtz, considerado pelos militares que encomendam seu assassinato e que incumbem Willard de levá-lo a cabo, é considerado insano, alguém cujos métodos se tornaram *unsound*, mas no fim do filme ele se revela um filósofo do horror que reflete sobre a tensão dialética entre uma certa força *primordial* que inclui *instincts to kill* em conflito com a moralidade e o julgamento ético: “there’s nothing I detest more than the stench of lies” (não há nada que eu deteste mais do que o fedor das mentiras), ele diz, pouco tempo depois de ter lido, na revista Time, uma série de falácias massivamente disseminadas para o público EUA sobre o excepcionalismo e o destino manifesto da nação que certamente em breve tornaria o inimigo incapaz de continuar lutando.

Apocalypse Now termina com Willard cumprindo sua missão e assassinando Kurtz em meio a uma tensa montagem em que os nativos sacrificam um boi enquanto o coronel é sacrificado pelo soldado, pau-mandado dos *big shots* que ficaram seguros em casa, bem longe da lama, do sangue e do estrépito das bombas; Kurtz deixa como legado um livro, escrito numa máquina de escrever, que nunca saberemos se será publicado, mas que nas últimas cenas nos é dado escutar, na voz de seu autor, que pixa com tinta vermelha uma de suas páginas com letras garrafais que dizem: DROP THE BOMB, EXTERMINATE THEM ALL. O desfecho demonstra que se trata de um *militar transviado*, que passou a questionar com mordaz inadequação um *status quo* onde generais ensinam seus subordinados a matar a distância com aviões mas consideram alta traição e obscenidade tratável com duras punições se algum soldado raso pixa “fuck!” em alguma destas máquinas mortíferas. Ainda assim, Kurtz é da cabeça aos pés um emblema da patologia do militarismo e da ideologia

supremacista, estes âmbitos da experiência humana de onde emerge o *exterminate all the brutes* que Raoul Peck expôs com seu impressionante e impiedoso bisturi fílmico.

O filme é, pois, uma espécie de *tratado de psicopatologia* em forma de *poema visual distópico*, culminando com aquelas *famous last words*, “the horror! The horror!”, anunciando que a insanidade tomou conta devido ao excesso de horror inassimilável pela mente humana, tema que evoca as obras de Walter Benjamin – suas reflexões sobre a incapacidade de narrar daqueles que voltaram do *front* da Guerra Mundial de 1914-1918 – ou de Adriana Cavarero, autora de um dos livros de filosofia política contemporânea mais importantes para decifrar este aspecto chave de nosso mundo, o *horrorismo*:

O horrorismo, de fato, nomeia de maneira específica uma forma de crime que tem como característica a produção de horror. [...] Neste sentido, a exclamação de Kurtz – ‘o horror! o horror!’ – em O Coração das Trevas, de Conrad, não é simplesmente uma expressão literária, mas a nomeação filosófica de uma experiência limite. (...) “A violência horrorista não se limita a matar. Ela visa a destruição da identidade singular, a aniquilação da forma humana enquanto tal. O que horroriza é a redução do corpo a um amontoado informe, a uma carne despersonalizada. (...) No romance de Conrad, as cabeças empaladas na cerca de Kurtz não são apenas um símbolo de barbárie. Elas são a exibição do horrorismo colonial: a transformação de rostos únicos em troféus anônimos, a negação da singularidade do outro através de sua redução a objeto decorativo. (...) “O que Conrad descreve no Congo belga é a matriz de um horrorismo que se repetirá, com outras roupagens, nos totalitarismos do século XX e nas guerras contemporâneas. A lógica é a mesma: a produção sistemática de corpos desfigurados, a eliminação da singularidade. (CAVERERO: 2009, pgs. 8, 46, 50)³⁰³

Se o Vietnã importa, é pois ali o imperialismo revelou não apenas seu horror mas também seu fracasso em triunfar, e há aqui motivos para confiar na força dos povos oprimidos e subjugados em produzirem reviravoltas inesperadas; décadas depois, em mais um emblema desta reviravolta, a nação de Ho Chi Mihn, durante a covid19, foi considerado um dos países mais sábios no cuidado com a saúde pública de seu povo enquanto os Estados Unidos, sob a batuta Trumpista, conduzia seus cidadãos ao matadouro do negacionismo e da propaganda *antivax* que gerou uma pilha de cadáveres que superou 1 milhão de pessoas.

Em síntese, o termo Capitaloceno é um conceito de combate, capaz de despertar uma força prática de enfrentamento, enquanto o Antropoceno pode ser despolitizante; mas é preciso que se compreenda que o capitalismo não deve ser construído com a origem de todo o mal, sendo uma invenção recente na história humana e que tudo indica que terá seu ocaso em alguns séculos pelo simples fato de que não há planeta que sustente seus ímpetus extrativistas, desmatadores, poluidores e ecocidas; antes mesmo do capitalismo, e participando de suas condições de possibilidade, houve o imperialismo mercantil e os mitos atrozes da superioridade racial daqueles de sangue puro, do direito ao predomínio dos civilizados e civilizadores sobre os bárbaros selvagens a civilizar.

303 CAVARERO, Adriana. *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos, 2009. Versão em inglês: *Horrorism: Naming Contemporary Violence*. Columbia University Press: 2011.

Eis o cerne da distopia do real em que estamos imersos e diante disso é que seguimos perguntando e pesquisando: qual é o cinema que melhor responde aos tremendos desafios contemporâneos e poderia nos conduzir para fora desse labirinto que nos prende, deste samsara sem fim, deste círculo vicioso recorrente, que como o povo de Gaza tragicamente sabe nos contar, prossegue vivíssimo entre nós, promovendo a necropolítica em que os vencedores de sempre, com calamidades triunfais, decretam sua supremacia sobre seres humanos tratados como bestas extermináveis.

CAPÍTULO 6: DEPOIS DO PROGRESSO: REFLEXÕES BENJAMINIANAS PARA ESCOVAR A HISTÓRIA A CONTRAPELO

6.1: DIANTE DO COSMOS IMENSO

‘Em relação à história da vida orgânica sobre a Terra’, observa um biólogo recente, ‘os miseráveis cinquenta milênios do *homo sapiens* representam algo como os últimos dois segundos de um dia de vinte e quatro horas. Toda a história da humanidade civilizada ocuparia, nessa escala, apenas um quinto do último segundo da última hora.’ O Agora (*Jetztzeit*), que, como modelo do tempo messiânico, concentra em si, numa abreviatura extrema, a história de toda a humanidade, corresponde milimetricamente àquela figura que a história da humanidade ocupa no contexto do universo. – BENJAMIN, *Sobre o Conceito de História*, Tese XVIII³⁰⁴

Em sua última tese *Sobre o Conceito de História*, derradeiro texto que pôde escrever antes de seu suicídio em Portbou, enquanto buscava escapar da França e das garras da Gestapo, Benjamin remete o leitor à *vastidão do tempo*. Evoca a imensidão temporal que transcende os diminutos 50.000 anos de existência do *homo sapiens*, período adjetivado pelos tradutores como “miseráveis” (Seligmann-Silva) e “insignificantes” (Barrento), questionando: o que são 50 milênios diante dos bilhões e bilhões de anos já transcorridos no cosmos?

Este trecho nos interessa, considerados os intentos desta tese, pois nos ancora numa temporalidade expandida e num lócus planetário e cósmico. O planeta que habitamos, e que poderia ser descrito como o *palco* de toda a “história da vida orgânica” mencionada por Benjamin, estima-se que tenha se formado há cerca de 4 bilhões e 500 milhões de anos³⁰⁵. Se quisermos colaborar para a emergência de uma cosmovisão autenticamente aterradora, e incluir a filosofia nesta empreitada, devemos reafirmar a ancestralidade da Terra, nosso *theatrum mundi*, o único lócus onde toda a filosofia até hoje foi realizada. Esta esfera que hospedou os 26 séculos da multiforme e polifônica aventura filosófica é, na atualidade do debate intelectual, conceitualizada e compreendida por muitos pensadores e pesquisadores como “Gaia”, teia-da-vida interconexa.

Em um capítulo precedente, tentamos mostrar que não é mais satisfatório considerar a Terra-Mãe, a Gaia nutriz, como mero *pano-de-fundo* indiferente, como mera *estrutura teatral* onde se desenrolam os acontecimentos vitais e a *dynamis* da história, para além da tragicomédia das vidas humanas. A própria emergência e evolução da vida, surgida a estimados 3 bilhões e 500 milhões de anos, transforma de vez e para sempre a Terra em um *planeta vivo* (o único conhecido a abrigar a

304 Nota sobre a tradução: no livro *Anjo da História* (Ed. Autêntica, 2018), João Barrento comete um grave equívoco ao falar em “cinco milênios do *Homo sapiens*” (p. 20); a diferença entre cinco e cinquenta milênios é gigantesca, o que torna o deslize bastante grave; por isso, aqui preferimos nos apoiar na tradução de Seligmann-Silva que consta em: BENJAMIN, *Obras Escolhidas, vol. I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Editora Brasiliense, 1985 (e reedições).

305 A datação, proposta originalmente por Clair C. Patterson (1922-1995), do ponto de vista do método científico e laboratorial, baseia-se no decaimento radioativo de urânio em chumbo e também envolve a datação de meteoritos que atingiram a Terra. A contaminação por chumbo em nossos corpos e ecossistemas – o que é outra faceta do Antropoceno, ou melhor, um rastro material deste – foi denunciada por Patterson, com a demonstração de que a indústria petrolífera costumava vender gasolina com chumbo, *prática interrompida com o Clean Air Act* (EUA, 1970): “[Patterson] determinou a idade da Terra e, em seguida, salvou o mundo de um envenenamento por chumbo em massa, com a mesma tenacidade implacável.” (Bryson, “Breve História de Quase Tudo”, Cia das Letras, 2005)

vida). Esta base ontológica, sem a qual não teria sido possível nenhuma filosofia, é o material-concreto que não se deve perder de vista se quisermos seguir a conclamação zaratustriana de permanecermos fiéis à Terra, esta que está hoje ferida e devastada, urgentemente necessitada de ação coletiva que barre a continuidade da catástrofe-em-curso que se mascara com a indumentária falaciosa do progresso e do “desenvolvimento sustentável”.

Destacamos aqui o fato de que Benjamin, implantado num tenso e perigoso *agora* em 1940, fugindo do III Reich e do regime colaboracionista na França para onde emigrara, estava chocado com o pacto Hitler-Stálin quando escreveu as *Teses Sobre o Conceito de História*. Trata-se de um pensador simultaneamente atento à atualidade e capaz de abarcar com seu intelecto as temporalidades ampliadas aqui mencionadas. Enquadra a história da espécie e da civilização na moldura abrangente que posteriormente será desenvolvida, para fins de divulgação científica, por Sagan em *Cosmos* através do dispositivo técnico-pedagógico do Calendário Cósmico.³⁰⁶

Enfatizamos ainda a menção, no trecho em epígrafe, a um certo “biólogo da nova geração” que teria contribuído para a percepção social de que a história da civilização humana, no contexto do universo, é de extensão temporal relativamente diminuta. Sobre o cientista em questão, qualquer afirmação peremptória seria descabida, já que Benjamin não cita o nome nem oferece referência da obra citada, mas pode-se especular que se refira ao naturalista e professor alemão Ernst Haeckel (1834-1919). Foi este quem cunhou o termo “ecologia” e atuou como um dos disseminadores do darwinismo na Europa, tendo sido professor de anatomia comparada na Universidade de Jena por 47 anos (1862–1909). A especulação se deve ao fato de que foi Haeckel quem popularizou as analogias que comprimem a história da vida em escalas cósmicas para contextualizar a evolução humana³⁰⁷. Até mesmo no campo emergente da história da arte ecocrítica, analisada em *Olhar Ecológico* de Andrew Patrizio, a figura de Haeckel é destacada:

o cientista natural que cunhou o uso moderno do termo ‘ecologia’ e sustentou sua ciência com publicações ricas em ilustrações, principalmente *Art Forms in Nature* (1899-1904) e *The Riddle of the Universe* (1905), provocou interesse em artistas da época que estavam receptivos a uma narrativa revolucionária mais sombria, sobre competição, esforço e morte, assim como os pintores de *Art Nouveau* e *Lebensreform*, Edvard Munch, Max Klinger, Franz Stuck, Alfred Kubin, Arnold Böcklin... (PATRIZIO: 2023, p. 52)³⁰⁸

A influência de Haeckel sobre Benjamin, por via direta ou por ramificações indiretas, parece-nos plausível e ajudaria a compreender este filósofo como alguém atento a temporalidades ampliadas, de escala geológica, além de um interesse multifacetado pela imagem – pictórica, poética, fotográfica, cinematográfica, cognitiva – que exerce sua influência até mesmo no modo de

306 Conferir: episódios-piloto da série *Cosmos*, com Carl Sagan (1980) e Neil DeGrasseTyson (2014). Para visualização em diagrama do Calendário Cósmico, cf. https://en.wikipedia.org/wiki/Cosmic_Calendar.

307 Amparo-me aqui nas especulações de HANSEN, Beatrice. *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels* (University of California Press: 1998), consultado em <https://archive.org/details/walterbenjaminso0000hans/page/n5/mode/2up>. A autora sugere que, desde a obra sobre o *Trauerspiel*, existe a mobilização por parte de Benjamin do conceito de “história natural”.

308 PATRIZIO, Andrew. *O Olhar Ecológico: A Construção de Uma História da Arte Ecocrítica*. Campinas/SP: Unicamp, 2023

pensar. Benjamin, com suas *imagens-do-pensamento*, faz uma conclamação a uma nova filosofia da história, “no longer purely anthropocentric in nature or anchored only in the concerns of human subjects” (Hanssen, Beatrice: 1998, intro).

Neste contexto, como compreender o Agora? Será o instante presente redutível a um ponto de passagem na ponte ascensional do Progresso? O momento a que chamamos “agora” é só uma *stepping stone* no glorioso caminho que conduz ao Paraíso (outrora perdido e a caminho de ser re-encontrado)? Tal noção, ingenuinamente otimista, está nas antípodas da concepção pessimista-messiânica de Benjamin: sua crítica do ideário progressista – que se manifestara com muita força na história da filosofia que o antecedeu, não apenas no positivismo de Comte, mas antes disso em pensadores iluministas franceses como Condorcet ou nas obras de Francis Bacon ³⁰⁹ – conduz a pensar o Agora (*Jetztzeit*) como o oposto de uma conta-de-rosário no contínuo do Progresso.

Benjamin provoca-nos a pensar este agora como aberto a uma ação de *interrupção*, de *ruptura*, que venha a quebrar radicalmente com a continuidade do cortejo triunfal dos dominadores. Este triunfo calamitoso o faz conceber o fascismo não como uma novidade, mas como um a espécie de monstro antigo; não como mero acidente na travessia do necessário e inelutável *advancement* do poderio racional, cognitivo, epistêmico e tecno-científico dos humanos (tal como compreendidos Baconianamente), mas sim como um fascismo recorrente. No diagnóstico de Benjamin, é justamente a crença cega no progresso por parte dos adversários do fascismo que estava fazendo fracassar o combate aos regimes então encabeçados por Hitler, Mussolini, Franco etc.

Conceber o futuro da filosofia depois do progresso, ou seja, após a queda em descrédito da crença obstinada no progresso, talvez nos obrigue a admitir que nós, pertencentes à espécie *homo sapiens*³¹⁰, somos os recém-chegados à geohistória, ingressantes recentes na travessia da vida multi-forme, e tal percepção poderia nos levar a atitudes de respeito e reverência perante o todo que integramos, uma humildade que pode ser cultivada também através da noção etimológica de que há mais entre *humanidade* e *húmus* do que sonha nosso senso comum. No entanto, várias concepções falaciosas de história surgiram e se consolidaram, criticadas pelo filósofo, que cegam mais do que esclarecem, enganam mais do que nos aproximam do real, como aquelas denunciadas sob o nome de “historicismo”, fenômeno típico da social-democracia liberal-burguesa que Benjamin confrontou em sua época, buscando arrancar de suas mãos “conformistas” a hegemonia do relato historiográfico.

309 Cf. BACON, F. *O progresso do conhecimento*. SP: Unesp, 2007. CONDORCET. *Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano*. SP: Unicamp, 2013. COMTE, A. *Discurso sobre o Espírito Positivo*. Edipro: 2016.

310 Vale ressaltar a ressonância filosófica da expressão latina traduzível por “homem sábio” ou “pessoa que conhece”: a denominação *homo sapiens* foi oficializada a partir dos trabalhos do naturalista sueco Carl Linnaeus (1707-1778), no período compreendido entre as décadas de 1730 e 1760, com a consolidação da nomenclatura zoológica moderna. Por contraste, o termo *anthropos* vem de muito mais longe e aparece nas fontes da civilização helênica (Homero, Hesíodo, Sófocles, Ésquilo, além de figurar em fragmentos de pré-socráticos como Xenófanes e Pitágoras, e em diálogos opondo Sócrates a “sofistas” como Protágoras – na história da filosofia, a fala deste último – o *anthropos* é a medida de todas as coisas – serve como emblema.

Ainda que tenha morrido em 1940, décadas antes do conceito de Antropoceno ser forjado, é possível encontrar na filosofia de Benjamin uma reflexão complexa sobre nossa relação com o tempo e a história que nos conduz para além tanto do imediatismo quanto da concepção progressista de tempo, típica também do positivismo. Na concepção Benjaminiana, o *Agora* (*Jetztzeit*) é uma culminância de tudo o que precedeu e é enxergado através do prisma messiânico judaico como “a porta estreita por onde podia entrar o Messias” (*Teses sobre o Conceito de História*, Apêndice B, p. 20):

Uma concepção da história liberta do esquema da progressão num tempo vazio e homogêneo traria de novo à discussão as energias destrutivas do materialismo histórico, tanto tempo paralisadas. (...) Na exposição teórica do lugar do trabalho sob a dominação do capital, tal como Marx a faz na sua obra, os interesses da humanidade são mais bem defendidos do que nas obras monumentais e prolixas, no fundo acomodadas, do historicismo. É mais difícil honrar a memória dos anônimos do que dos famosos... (BENJAMIN: manuscritos 447 e 1094)³¹¹

Dentre os bastiões do historicismo está a obstinada empatia com o vencedor, o aplauso ao conquistador, as honras rendidas a quem exerceu a subjugação do outro. O pensador materialista dialético se insurge contra este abjeto conformismo diante dos que triunfam e que assim se julgam no direito de ditar a escrita de uma história que os glorifique, apagando até mesmo os vestígios materiais da destruição imposta a seus inimigos e adversários (como fez o III Reich no momento de desmantelamento dos *lager*, destruindo os rastros da Shoah³¹²). O materialista histórico, por contraste, tem empatia com os oprimidos (à época tendo os proletários como encarnação histórica e classe revolucionária), e sabe que o

‘patrimônio cultural’ que tem diante de si revela todo ele uma proveniência que este não pode deixar de contemplar com horror. Essas obras devem a sua existência não só ao esforço dos grandes gênios que as criaram, mas também à servidão anônima dos seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie. (BENJAMIN: manuscritos 447 e 1094, *ibidem*)

Chegamos enfim ao cinema, uma das mais recentes práticas artísticas a surgir na caminhada histórica do *anthropos*. Um recém-chegado à cena mundana e que por 130 anos vem sendo uma expressão desta humanidade que viaja no trem desenfreado do Progresso que hoje se choca com a “intrusão de Gaia na história” (Cf. Stengers). Como avaliar o impacto da mídia e da indústria cinematográfica não só sobre as subjetividades, suas percepções sensíveis, suas elaborações de narrativas e de cosmovisões, mas também sua materialidade e seu impacto na Terra? Pode o Cinema ser enquadrado também na moldura temporal ampla e abrangente do tempo geológico que o termo Antropoceno também evoca? Será que na urgência do tenso agora não precisamos superar um cin-

311 BENJAMIN, W. *O Anjo da História*. Org. e trad. Barrento. BH: Autêntica, 2018, p. 187.

312 GAGNEBIN, J. *Lembrar, Esquecer, Escrever*. Ed. 34: 2009. Consultar capítulo “Rastro e Cicatriz”.

ema comercial e conformista, cegamente confiante no *happy end* que seria o télos da história e estaria garantido aos que esperam e aos que merecem?

Quais as feições deste outro-cinema-possível? Desconfiado de todas as teodicéias, quer filmar como quem festeja pois “rebentou com os grilhões da escrita” e cessou de esperar o esperanto: a concórdia universal no fim-dos-dias é para os fantasistas, perdidos em Cucolândia das Nuvens, no País da Cocanha das Utopias Realizadas, enquanto que para os materialistas dialéticos trata-se de tentar redimir os que no passado tombaram, golpeados, espoliados, jogados em fossas comuns ou bombardeados por drones genocidas. Sair da cadeia do progressismo rumo ao gesto interruptivo do travão – eis a urgência da ação. Nos manuscritos 1098 e 1099 do Arquivo Benjamin, lê-se que

A ação política, por mais destruidora que possa ser, se dá a conhecer como ação messiânica – a sociedade sem classes não é o objetivo final do progresso na história, mas sim a sua interrupção, tantas vezes fracassada, e por fim concretizada. O materialista histórico, ao seguir a estrutura da história, entrega-se, a seu modo, a uma espécie de análise espectral. Do mesmo modo que o físico identifica o ultravioleta no espectro de cores, assim também ele identifica na história uma força messiânica. Aquele que quer saber em que condição se encontra a humanidade redimida, a que pressupostos está sujeita a entrada nessa condição e quando se poderá contar com ela está a fazer perguntas para as quais não há resposta. É o mesmo que perguntar qual é a cor dos raios ultravioleta. (BENJAMIN: 2018, op cit, p. 177)

O trecho evidencia que os seres humanos possuem limitações intrínsecas ao seu aparato de percepção sensorial que, no diz respeito à visão, nos confina no que é *visível-para-nós*, o que é uma parcela diminuta do espectro luminoso total. Atento às descobertas científicas de sua época, o filósofo sabe, a partir de conhecimentos provindos da física e da óptica, que existem fenômenos como os raios ultra-violeta que não são visíveis para olhos humanos (são desprovidos de cor), mas que são inegavelmente forças materiais. Escapam à percepção normal, mas não deixam por isso de gerar efeitos sobre o mundo e sobre nós (podem queimar a pele, a despeito de serem incolores). Tudo o que não enxergamos a olhos nus não deve ser relegado à inexistência ou à ineficácia.

A analogia com o materialista histórico afirma este como alguém que supera a cegueira do historicismo ou a miopia do progressivismo positivista, sendo capaz de perceber os raios ultravioleta da força messiânica-revolucionária que pode irromper na história pela estreita porta do Agora, vindo interromper um *contínuo* de opressão e devastação onde os próprios bens culturais, como os filmes, não podem ser contemplados sem horror. O conceito de revolução, portanto, é todo permeado pela noção de *interrupção* deste contínuo de uma civilização-barbárie; é uma *ruptura* na linearidade ascensional do progresso; instauração súbita, como num fulminante relâmpago, de uma trava que faz parar a continuidade daquilo que se mostra como catástrofe contínua, acumuladora de escombros. É neste contexto que talvez possamos compreender tanto a noção de “imagem dialética” quanto a de “iluminação profana” (esta, forjada por inspiração do surrealismo):

a imagem dialética é um relâmpago em forma de cone que atravessa todo o horizonte do passado. Articular historicamente fatos passados significa: reconhecer no passado aquilo que converge na constelação de um único momento. Na medida em que o passado se concentra no instante – na imagem dialética –, ele entra na memória involuntária da humanidade. (BENJAMIN: op cit, manuscrito 491, p. 179)

O materialista histórico dialético não deve ser concebido como um vidente do futuro radiante, que descreve as cores do paraíso, mas muito mais como alguém que tem a argúcia crítica de perceber no presente a força messiânico-revolucionária ultravioleta que o progressismo não enxerga pois não faz parte de seu arco-íris.

Cabe-nos agora investigar como estes conceitos de história e de tempo presentes em Benjamin podem se articular à temática da percepção impactada pela técnica, sobretudo a de reprodução em massa de mercadorias, utensílios, veículos e obras-de-arte. Argumentaremos que o filósofo rompe com a noção progressista, identificável em Bacon, Condorcet ou Comte, que vislumbra a sociedade perfeita como dada no porvir, bastando à humanidade pisar no acelerador da organização racional da sociedade e investir todas as forças no assim chamado progresso técnico-científico; em contraste, a revolução como freio-de-emergência aparece como conectada à ação política informada pelo materialismo histórico-dialético (inclusive através de sua refração no prisma surrealista de Breton, Apollinaire, Aragon etc.) que faz explodir a continuidade da linha-que-sobe concebida pelos obstinados idólatras do progresso. Após sondar as metamorfoses da percepção sensível e do aparato cognitivo nas condições de que foi contemporâneo, tentaremos aplicar as imagens-de-pensamento de Benjamin como chaves hermenêuticas para destravar alguns dos significados de uma obra fílmica que marcou o século 21: o *sci-fi distópico* de Bong Joon-Ho *Snowpiercer* – *Expresso do Amanhã*.

6.2. A PERCEPÇÃO EM METAMORFOSE E A MATERIALIDADE DA ARTE

A ruptura metabólica entre o trabalho humano (nas condições do capitalismo) e a natureza (artificializada e transformada por ele), analisada em nosso capítulo precedente, ocorre no âmbito material-objetivo mas também relaciona-se com complexas mutações subjetivas ou da “forma-sujeito” (Jappe: 2013)³¹³. Permanece imprescindível revisitar os ensaios de Walter Benjamin sobre a obra de arte na época de sua *reproduzibilidade técnica* para que possamos “escovar a história a contrapelo”, assim como compreender, mantendo em foco nossa investigação sobre Cinema e Antropoceno, fenômenos como as “metamorfoses da percepção” e “transformações do observador”:

A riqueza inesgotável da reflexão do filósofo alemão sobre as reconfigurações da percepção humana pela fotografia e pelo cinema nutriu muitos trabalhos e permitiu que o espectador culto brasileiro escapasse das armadilhas da velha e simplória dicotomia entre os detratores e os partidários das tecnologias, entre os outrora chamados apocalípticos e integrados. Através da elaboração dos conceitos de aura e de sua perda, e das categorias de choque e de ‘inconsciente ótico’, Benjamin aponta a ambivalência da crise do espectador contemplativo da pintura e, com ela, o que este perdia e ganhava em termos perceptivos ao trocar o tradicional valor de culto que moldava sua visão pelo moderno valor de exposição que passou a modulá-la. Assinalava que, com os novos aparatos técnicos, a experiência da visão passava do campo da transcendência para o campo da imanência, libertando o olho dos parâmetros da religião para lançá-lo no mundo da política. Com Benjamin, várias gerações aprenderam a desnaturalizar e a dessacralizar a experiência perceptiva, passando a pensá-la como uma maquinação que tanto podia ser mobilizada por potências negativas, reativas, fascistas, quanto por potências positivas, liberatórias, revolucionárias. (STERNA: 2013, p. 9)³¹⁴

A ênfase na materialidade (imanência) e não na idealidade (transcendência), sublinhada por Sterna, é uma postura que nos inspira na caminhada desta tese e que neste subcapítulo buscaremos aprofundar em busca de uma teoria materialista da arte e do cinema que nos oriente e nos aterre. Ainda que os ensaios benjaminianos em foco, escritos décadas antes da forja do conceito de Antropoceno, não lidem diretamente com o conceito de *época geológica dos seres humanos*, Benjamin nos concede conceitos cruciais para a decifração de como o cinema impacta e transfigura o mundo, tornando-se força histórica material e simbólica de primeira importância.

Este impacto multiforme do cinema incide, por um lado, sobre aspectos materiais e objetivos – fluxos de capitais e de dados, materializados nos investimentos, lucros e prejuízos da indústria cinematográfica e nas atividades que esta suscita nos públicos, desde o consumo de ingressos, discos digitais, plataformas de *streaming*, itens de *merchandising* etc.; esta materialidade do cinema enquanto indústria por ser exemplificado pela mobilização de recursos para construção de cidades cenográficas (tema que, como vimos anteriormente, suscitou reflexões pertinentes de Kracauer e

313 JAPPE, *Crédito À Morte*. Hedra: 2013.

314 A autora desenvolve tais reflexões no ensaio introdutório ao livro de CRARY, Jonathan. *Suspensões da Percepção*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Sterna também menciona, em meio à sua oposição entre atitudes tecnofóbicas e tecnofílicas, à distinção entre *Apocalípticos e Integrados* que remete à obra célebre de Umberto Eco (Ed. Perspectiva: 2020). Os ensaios de Sterna disponíveis em seu site oficial <https://stellasenra.com.br/> apontam um rumo fecundo para a crítica de arte politizada quando nutrida com as obras de Benjamin, Crary, Eco e outros.

Jay, op cit) e contratação de centenas de figurantes a serem filmados, algo que transpassa obras em diferentes pólos do espectro ideológico capitalismo-comunismo. A *multitude filmada* faz-se presente tanto em megaproduções dos EUA como ...*E o vento levou* (1939) quanto em clássicos do cinema soviético como *Outubro* (1928). Técnicas semelhantes para a produção de imagens multitudinárias servem a ideologias antagônicas, a reconstituições de eventos históricos bem diferentes e ambos muito conturbados: a guerra civil nos EUA na película de Fleming e a revolução bolchevique na Rússia no filme de Eisenstein. Também há uma notável diferença entre os figurantes pagos pela corporação realizadora de *E o Vento Levou...*, em contraste com o caráter de voluntários daqueles que se engajaram na figuração de *Outubro*.

Por outro lado, o cinema, para além de sua materialidade e seu peso no campo da economia política, impacta e transforma vários aspectos subjetivos, psíquicos, sensórios e cognitivos – transformações na capacidade de atenção e foco, produção de modas e de paradigmas de comportamento e consumo, sedução em relação à imitação de *celebridades* etc. Seu advento participa de uma histórica mutação de um regime de contemplação da imagem estática (como a pintura e a escultura) para um outro regime de assimilação da obra-de-arte que é composta por um fluxo dinâmico de imagens e sons em acelerada *kínesis* - o que culmina no tsunami informacional de nossa atualidade, com conteúdos repletos de ágeis mudanças e cortes (filmes, videocliques, vídeos na web) etc. Estes aspectos no campo da subjetividade não deixam de estar incrustados na materialidade e na imanência, mas concernem os sujeitos materiais sensório-rationais vistos a partir de suas experiências interiores, histórica e culturalmente determinadas.

É evidente que o acontecimento que se vem denominando Antropoceno tem relações com o artifício e o artefato, logo com as artes: praticamente toda a superfície do terceiro planeta a partir do Sol manifesta as marcas da *artificialização* que a espécie *homo sapiens* impôs ao que um dia pudemos chamar de Natureza, e que um dia pudemos enxergar como distinta da Cultura. As obras de Chakrabarty³¹⁵ são didáticas em sua elucidação de que entramos num “novo clima da história” onde não é lícito nem lúcido crer numa Natureza como mero pano-de-fundo ou cenário teatral onde se desenvolve o drama da civilização e da cultura. Onde, hoje em dia, encontrar qualquer quinhão da face da Terra que não tenha sido objeto dos trabalhos humanos, nestes incluídos os ofícios artístico-culturais?

As complexas relações entre os inventos humanos que constituem transformações da matéria natural, isto é, o conjunto de nossos artifícios e artefatos, com a radical transfiguração da crosta terrestre pela agência humana é o que nos cabe sondar, no intento de elucidar o que se passa conosco e com a comunidade da vida que integramos nesta era geológica pós-Holoceno. Neste contexto, seria reducionista e ingênuo reduzir as artes ao âmbito da *mera representação* do Antropoceno, como se a única relação de filmes, canções, livros, pinturas, esculturas, poemas, insta-

315 CHAKRABARTY, Dipesh. *The Climate of History in a Planetary Age*. The University of Chicago Press, 2021.

lações etc. com a artificialização da Terra fosse a de fornecer retratos, representações, ilustrações de algo que está lá fora e lá longe. Como se os artistas fossem apenas retratistas de algo em que não estão diretamente implicados. Esta relação de exterioridade ou de apartamento da arte em relação ao Antropoceno é o que nos cabe desconstruir criticamente.

Muitos agem como se os produtores de obras-de-arte permanecessem com um pé fora e um pé dentro do Antropoceno: o pé dentro seria o fato de que há participação via representação artístico-cultural no fenômeno em questão; o pé fora seria uma espécie de credo, aqui denunciado como falacioso, dos artistas que propugnam algo como: podemos até fornecer representações gráficas, fílmicas, musicais, arquitetônicas etc. do Antropoceno, mas não temos responsabilidade ou culpa alguma no processo causal que destravou este acontecimento. Isto ignora a *materialidade* do cinema que nos cabe aqui ressaltar.

É pertinente lembrar que, nas atuais condições da indústria cultural, que não são mais exatamente aquelas descritas por Adorno, Horkheimer, Kracauer, Benjamin etc., demandando atualizações, toda produção cinematográfica possui uma *pegada ecológica*, tão maior quanto mais robusta a produção e o custo dos chamados *blockbusters*. A produção destes envolve demandas energéticas, emissão de poluentes, quantificáveis emissões de gases de efeitos estufa e toneladas X de resíduos; além disso, podem causar disrupções significativas em certas comunidades onde as filmagens se dão, sobretudo se houver a construção de cidades cenográficas ou se as locações forem objeto de intervenções químicas (como ocorreu com *Apocalypse Now* de Coppola nas Filipinas, produção analisada no capítulo precedente).

Na obra de Nicolas Bourriaud encontram-se algumas das reflexões mais arrojadas sobre este fenômeno do cinema enquanto materialidade, incluído nos circuitos da economia política, dotado de impactos sócio-ambientais, contemporâneo de mutações do capitalismo industrial de que é partícipe. Remontando à gênese da sétima arte, posta por este autor em analogia com a concomitante emergência do taylorismo no campo da produção material da existência sob o capitalismo industrial, o autor defende que “podemos estabelecer paralelos entre os métodos de Taylor e a realização de um longa-metragem”, já que “estas duas invenções estão intimamente ligadas: o sistema Taylor se difundiu a partir de 1891, e, quatro anos depois, os irmãos Lumière realizam seu primeiro filme. A aproximação destes fatos não tem nada de arbitrário: eles formam duas hastes de uma mesma tenaz”, argumento desenvolvido sobretudo no capítulo de *Formas de Vida* dedicado a “Arte e Trabalho”:

Além do tempo do espectador, o cinema modifica também a economia da imagem ao mecanizar sua produção. (...) Não é o cinema uma indústria como qualquer outra? O filme reúne cenas isoladas organizadas por uma linha narrativa, e a fábrica organiza uma sucessão de gestos avulsos racionalizados por uma linha de produção. A cadeia de trabalho e a câmera apreendem os gestos humanos, assim como sua duração, por intermédio de uma

montagem. Alguns segundos para apertar um parafuso, 24 imagens por segundo para render uma imagem. (...) Uma cadeia de gestos impessoais produz os bens materiais, uma cadeia de fotografias colocadas ponta a ponta passa a produzir os bens imaginários. Rodagem, usinagem: o cinema representa a transposição pura e simples da racionalização dos movimentos de uma fábrica. O diretor, contramestre de um canteiro de obras de imagens, dirige uma equipe, enquadra o trabalho de seus empregados e presta contas ao seu produtor, o qual detém o capital. O ator de cinema é assim o estranho proletário dessa nova fábrica, oferecendo sua capacidade de representação como outros oferecem sua força de trabalho, executando gestos impostos pelo contramestre-diretor. (BOURRIAUD: p. 100)³¹⁶

O curador e crítico-de-arte francês destaca que alguns dos primeiros filmes realizados, como *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière em Lyon*, de 1895, revelam algo de crucial sobre a época em questão, o fim do século XIX, quando houve a emergência de um novo modo de divisão do trabalho fabril, proposto por Taylor e que depois inspiraria H. Ford, e que implicou também “mudanças nos modos de representação”³¹⁷. Ainda que tenha menos de 1 minuto de duração, este documentário parece propor a câmera como um aparato de vigilância e de registro do movimento dos trabalhadores, típico de um regime disciplinar, que tem suas analogias com os cronômetros que dentro da fábrica regulam os gestos laborais quantificáveis e exercem sua autoridade. O advento quase simultâneo da produção taylorista e dos primeiros passos da indústria cinematográfica europeia aparecem na análise de Bourriaud como “duas hastes de uma mesma tenaz”. Em nossa interpretação, a imagem-do-pensamento proposta pelo autor de *Estética Relacional* pode remeter a um alicate com dois “braços”, destinado a agarrar os alvos em sua mira com uma pressão advinda de dupla fonte, uma pressionando durante o tempo laboral e a outra nos momentos de ócio:

A cadeia de montagem e a câmera, sendo esta a tradução daquela na ordem da imagem, participam ambas de uma mesma vontade de racionalizar a atividade humana por meio de uma regulação do tempo. (...) Taylor está na origem da generalização da produção em massa: trata-se de empregar a totalidade do tempo de trabalho para fins produtivos, impondo ao operário tarefas repetitivas e impessoais cujo ritmo é determinado pela máquina, (...) o operário está fadado a repetir gestos inalteráveis que qualquer pessoa poderia fazer em seu lugar. Assim desqualificado, submetido ao ritmo do *transportador* sobre o qual passam as peças a serem fabricadas, seu comportamento se reduz a poucos movimentos: a ‘direção científica do trabalho’ abole assim a noção de saber operário. (...) O cinema se apoderou vez ou outra da ideologia taylorista: lembremos a infernal linha de montagem dos *Tempos Modernos* de Chaplin ou da ‘ronda à americana’ do carteiro vivido por Jacques Tati em *Jour de Fête – Carrossel da Esperança*. (BOURRIAUD: 2011, p. 95)

Poucas obras na história do cinema encapsulam melhor a captura do corpo humano pela engrenagem fabril do que *Modern Times*, obra em que Carlitos encarna também, através da pantomima, uma patologia psicossomática: começa a enxergar parafusos por toda parte de tanto apertá-

316 BOURRIAUD, N. *Formas de Vida – A Arte Moderna e a Invenção de Si*. SP: Martins Fontes, 2011.

317 “Às diferentes etapas da divisão do trabalho correspondem mudanças nos modos de produção e de troca, assim como nas formas de propriedade, como demonstra Marx n’*A Ideologia Alemã*. Mas também o que com demasiada frequência se deixa de enfatizar, nos modos de representação. Se a evolução das condições gerais de trabalho arrasta consigo a totalidade dos contratos sociais, a atividade artística teria de ser tremendamente autárquica para não sentir suas repercussões; tal hipótese não se sustenta.” (Bourriaud, 2011, op cit, “Taylor e o Cinema”, p. 92).

los de maneira repetitiva ao ritmo acelerado da linha de montagem. Pedagógico, o filme de Chaplin mostra que a manufatura mecanizada substituiu o artesão ou artífice pelo proletário, este que torna-se o mero executor de uma função específica, limitada, alienante, refém da exploração de sua mais-valia pelos donos da firma; mas Bourriaud avalia de maneira reducionista esta obra-prima irônica e disruptiva como uma expressão do “cinema se apoderando da ideologia taylorista”, para servir como a segunda garra da mesma tenaz, o que ignora todo o potencial cáustico-crítico da performance chapliniana, fazendo vista grossa para o fato de que Carlitos se torna o líder de uma insurreição, ainda que por acidente e a despeito de sua intencionalidade consciente, situação exposta por Didi-Huberman:

A questão que os gestos de Carlitos levantam seria então para ser compreendida sob um ângulo mais dialético: por que meio o ingênuo torna-se capaz de se mostrar tão astuto, tão hábil, tão político? Como a brincadeira infantil pode tomar valor de tática social, e mesmo de pequena guerrilha atuando a cada instante, em cada gesto? (...) A fome (tema dominante em todo filme de Chaplin) e o sentimento ético imediato (a recusa espontânea da injustiça que se desenrola sob seus olhos, quando a jovem é ameaçada pelas forças da ordem) contribuem fortemente para esse poder de conversão que transforma uma fraqueza anterior em potência inesperada. Há outra coisa que articula exemplarmente a ingenuidade com uma certa capacidade de decisão, a fraqueza com uma certa capacidade de resistência: é a embriaguez, a maneira pela qual um sujeito empreende *brincar com o mundo*, com a condição de que este tenha sido previamente desrealizado, *deslocado para a imaginação*, visto sob o ângulo de um jogo de formas locais, mais do que de um conteúdo global. Em *Tempos Modernos* Carlitos começa por se tornar louco: os gestos repetitivos da cadeia industrial fizeram de seu corpo a presa de uma ‘correia rítmica’, forma sintomática que repete no vazio a forma alienante do trabalho... é a partir de tal estado alucinatório que Carlitos vai pôr em jogo um extraordinário poder físico e uma total liberdade psíquica, enfim, uma capacidade de desorganizar tudo na realidade funcional da fábrica. Um pouco mais tarde, na prisão, é a absorção involuntária de uma quantidade insensata de cocaína que dará ao ingênuo – ele pensava simplesmente que era sal – a louca temeridade de afrontar os tiros de pistola dos bandidos. Como se o que a sociedade chama *alienação* manifestasse uma energia escapatória capaz de nos *liberar* dessa sociedade inteiramente organizada para subjugar seus sujeitos. (Didi-Huberman: 2017, p. 205)³¹⁸

O argumento bourriaudiano exposto acima, expondo um paralelismo entre taylorismo e indústria cinematográfica, ainda que seja perspicaz na percepção de fenômenos históricos concomitantes e em larga medida convergentes, parece-nos um pouco exagerado, não admitindo em sua fórmula explicativa elementos como a *criatividade*. Esta certamente é muito mais ampla entre os artistas do que entre os operários fabris: ao descrever o ator ou atriz como “proletários” na fábrica produtora de filmes, Bourriaud força a barra ao pressupor o diretor-contramestre utilizando como

318 DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tomam posição, I – o olho da história*. BH: Ed. UFMG, 2017. Para uma análise mais aprofundada da obra de 1936, remeto a meu texto *Revisitando “Tempos Modernos”*, onde há uma contestação da tese paralelista de Bourriaud entre Taylorismo e Indústria Cinematográfica, já que Chaplin atua aqui como *potência crítica*, ainda que por via circense: “já nos primeiros quadros, *Modern Times* escancara sua veia crítica ao comparar os operários que entram na fábrica a um rebanho. No meio deste, o espectador atento pode notar uma ovelha negra: uma *outsider* em meio à branca uniformidade da massa. Isto já prenuncia o destino que aguarda Carlitos no filme: o de ovelha negra do capitalismo, que irá pôr em questão um modo de produção que lida com homens como se fossem gado e que os exaure para deles arrancar lucros. Recurso metafórico semelhante foi usado por Eisenstein em *A Greve* (1926) para retratar operários em greve como bois indo a um matadouro.” Cf. <https://eduardocarlidemoraes.substack.com/p/revisitando-tempos-modernos-1936>

títeres os que estão subjugados a seu comando. Uma representação que dificilmente se coaduna com o espectro de criatividade possível de uma figura como Al Pacino, estudioso do método Stanislavski, que está bem longe de ser marionete nas mãos de um cineasta, e que dificilmente poderia ser enquadrado entre proletários ao receber um salário de milhões de dólares por produção.

Distinguir entre a estrela e o figurante, entre o diretor de um *blockbuster* e o *filmmaker* independente, entre o roteirista de um *script* original (envolvido com um trabalho de escrita criativa tão complexo quanto de um romancista e dramaturgo, no caso de um Dalton Trumbo ou Charlie Kaufman), do mero *screenwriter* formulador de cenas-clichê com potencial de sucesso comercial, é importante para evitar generalizações descabidas. Mas, à parte esta objeção, parece-nos que Bourriaud toca num ponto crucial, o cercamento do lazer (refiro-me aqui, com licença poética, a uma nova forma de *enclosure*, fenômeno que historicamente é lida como impondo cercas ao *commons*), controle do ócio dos cidadãos através da massificação de bens culturais transmitidos pelos meios de comunicação de massa:

O cinema permite o surgimento de uma arte em massa, cuja essência, como mostrou W. Benjamin, é a reprodução ilimitada. O que aproxima o cinema, enquanto arte, do processo de controle global iniciado pelo capitalismo é que, assim como o taylorismo, ele impõe a seus usuários um ritmo ditado pela máquina. No final dos anos 1890, surgia o espectro de uma cronometragem geral da vida cotidiana: a instalação de um tempo padrão para os corpos no trabalho e para a visão das imagens. Atenção: não estou condenando o cinema como uma invenção do diabo nem como plano maquiavélico tramado pelo poder a fim de vigiar à vontade o lazer do povinho, mas constato que o cinema se inscreve na lógica da divisão do trabalho, num projeto racional de produção e consumo em massa, e de padronização do tempo livre... Ford cerca o lazer de seus empregados com um corpo de inspetores encarregados de vigiar seu comportamento e observar ‘de que modo gastam seu salário’. Ao operário é concedido um pedaço de terra a fim de evitar que ele despenda seu tempo livre no cabaré. Percebe-se de que maneira o cinema vem a propósito nesse processo de racionalização: atividade de tempo limitado (um filme dura uma ou duas horas) e concentrada em locais previstos para esse efeito afina-se com o desejo do patronato acerca do emprego do tempo livre, que redundará na situação televisual em domicílio. Estranhamente, a invenção do cinema corresponde, no campo artístico, à reorganização da produção que vem sendo operada nas fábricas. (BOURRIAUD: op cit, p. 97-98)

O tema da *materialidade* do cinema e sua intrincada relação com a economia política servem-nos para explorar mais a fundo a tese de que o Cinema é partícipe e parcela do Antropoceno, como argumenta Fay (2018), e que o próprio capitalismo tardio não é plenamente compreensível e confrontável sem que atentemos ao que Jonathan Beller chamou de *The Cinematic Mode of Production*³¹⁹. Isso não implica que outras artes, como a literatura e a música, não possam ser compreendidas com chave hermenêutica semelhante, através de um olhar ecocrítico³²⁰. Trata-se, nesta tese, de propor uma reflexão sobre o cinema como força material que pode se conectar à tendência de “rematerialização da história da arte” estudada por Patrizio a partir de obras como *The Matter of Art*³²¹: a ênfase na “matéria e sua manipulação”, no trato com a confecção dos artefatos artísticos, nos con-

319 BELLER, Jonathan. *The Cinematic Mode of Production - Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Dartmouth, 2006.

duz a pensar o cinema como práxis coletiva que envolve demanda energética, “pegada” de carbono, divisão laboral hierárquica (quanto ganha a equipe de efeitos gráficos digitais que trabalha em *Avatar* em comparação com as faxineiras que limpam o espaço de trabalho deles?).

O que vemos num filme é resultado de um “amálgama material” baseado em intencionalidade humana que reflete em escala menor o que se realiza em maior amplitude nas condições do Antropoceno. Isto pode ser exemplificado pela construção dos cenários de *Metrópolis*, de Fritz Lang, na Babelsberg, onde ocorre um dilúvio filmado que devasta o bairro subterrâneo onde habitam os proletas, cenário onde é o hoje o Complexo Marlene-Dietrich-Halle; pela construção de uma arena de circo romano na Itália com cerca de 70.000 metros quadrados e utilização de 40.000 toneladas de areia para a filmagem de *Ben Hur* em 1959; ou, bem antes, em 1916, D.W. Griffith erigindo gigantes reproduções da Babilônia para filmar *Intolerância*; ou o imenso complexo para filmagens erguido na Cinecittà de Roma; ou a representação do Dia D na produção de Spielberg *O Resgate do Soldado Ryan*, filmado na Irlanda, com a manipulação de muita matéria (barcos, metralhadoras, bombas etc.), com envolvimento de 1.500 figurantes, inclusive pessoas realmente amputadas.

Os exemplos poderiam ser multiplicados, mas o que interessa também apontar é que normalmente excluímos fauna e flora de nossas considerações humanocêntricas e não questionamos se a aparelhagem técnica pôde necessitar, para ser erguida, de uma prévia ação de desfaunação ou desmatamento do território onde se queria edificar uma cidade cenográfica a serviço de corporação cinematográfica ou televisiva. À parte isso, lembremos dos barris de sangue falso, explosões e canhões, revólveres que disparam balas de festim, outros exemplos de um cinema que, para além de criar *simulacros* da realidade, consiste também em práticas manipulatórias da matéria concreta, atuando como re-arranjo da “carne do mundo” com fins de filmagem, algo revelado pelos *making ofs*, os documentários sobre a feitura de filmes. Como vimos anteriormente, *A Filmmaker’s Apocalypse* é um dos mais impressionantes, revelando a extensão da manipulação-mundi para a realização de *Apocalypse Now*, mas também poderíamos enfatizar que *Burden of Dreams*, de Les Bank, que

320 Vale pontuar, acerca do mercado editorial, que todo *best seller* tem também um impacto em termos de árvores derrubadas para fazer papel: estima-se, por exemplo, que na era da reprodutibilidade técnica que emergiu com o invento de Gutenberg, certos livros de sucesso venderam centenas de milhões de cópias que foram impressas com o pressuposto da extração de considerável cobertura vegetal (Bíblia: 8 bilhões de cópias; Alcorão: 3 bilhões; Livro Vermelho de Mao Tse Tung: 900 milhões; Dom Quixote de Cervantes: 500 milhões; Conto de Duas Cidades de Dickens: 200 milhões; Senhor dos Anéis de Tolkien: 150 milhões). Pense ainda que todas as orquestras do planeta reunidas contêm um número espantoso de violinos, contrabaixos, trompetes, pianos, flautas, clarinetes, violoncelos etc. que possuem não apenas um preço monetário mas também um impacto em termos de florestas derrubadas e de metais extraídos. Todos os grandes festivais contemporâneos de música (como Lollapalooza, Coachella ou Primavera Sound) e todas as raves gigantes como o Burning Man são responsáveis por uma imensa demanda energética, geram uma imensidão de lixo e geram impactos no ramo dos transportes, hotelaria, alimentação etc.

321 Cf. PATRIZIO, Andrew. *O Olhar Ecológico: A Construção de Uma História da Arte Ecocrítica*. Campinas/SP: Unicamp, 2023. ANDERSON; DUNLOP; SMITH. *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, C.1250-1750*. Manchester University Press: 2016.

mostra a feitura de *Fitzcarraldo*, de Herzog, carrega este emblema: um navio de 320 toneladas que foi movido fisicamente na Amazônia peruana, uma atividade que está longe de ser ecologicamente inócua, revelando mais uma vez o cinema como prática estética do Antropoceno, parcela e partícipe do mesmo.

6.3: VALOR DE CULTO, VALOR DE EXPOSIÇÃO: O que é qualitativamente novo no cinema massificado

Na seção VI do ensaio sobre *"A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica"*, em meio à discussão sobre o valor de culto (declinante) e o valor de exposição (ascensional), Benjamin introduz uma relevante distinção entre a primeira e a segunda técnica que aqui tentaremos explanar e mobilizar em nossa própria reflexão ³²². Reconstituindo episódios-chave da história da arte e remontando aos seus primórdios, Benjamin afirma que foi "a serviço da magia que a produção artística começou: nas cavernas da Idade da Pedra, o desenho de um alce não tem por intenção o ser visto por um público" - para este fim, a obscuridade da caverna não é propícia, sendo que o mesmo desenho ao ar livre, banhável pela luz solar ou lunar, teria um índice muito maior de exponibilidade. "O importante é que existam, não que sejam vistos", escreve Benjamin - com a ressalva de que tais garranchos primitivos destinavam-se aos "espíritos" e ficavam "às escondidas", assim como obras muito posteriores como "estátuas de deuses acessíveis apenas ao padre na *cella*" ou "madonas que permanecem encobertas por quase todo o ano". Eis exemplos de obras-de-arte restritas a poucos humanos, presas em recantos inacessíveis aos reles mortais, submetidas ao ritual e à contemplação de poucos eleitos; eis o que a modernidade e suas técnicas reprodutivas veio transtornar.

Ao tornar-se reprodutível, a obra-de-arte outrora única, confinada a um *locus*, dotada de aura³²³, difunde-se em inúmeras cópias que desprendem-se do original: "sua exponibilidade cresceu tão violentamente que o deslocamento quantitativo entre os seus dois polos converteu-se em uma mudança qualitativa de sua natureza" (Benjamin: apud Duarte, 2017, p. 289) Não se trata somente de uma questão de quantidade: por exemplo, uma pintura, cujo original estava confinado dentro de

322 A segunda versão em alemão do ensaio é a que será citada nesta sessão da tese, em tradução de Daniel Pucciarelli, que consta em BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften, VII-1*, Frankfurt: Suhrkamp, 1991, e está disponível no Brasil no livro: DUARTE, R. (org). *O Belo Autônomo – Textos Clássicos de Estética*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica e Crisálida, 2017.

323 O conceito de aura mobilizado por Benjamin tem dívida sobretudo com Alois Riegl (1858-1905), pensador da arte nascido na Áustria e integrante do Círculo de Viena, autor de obras como *O Culto Moderno dos Monumentos: A sua Essência e a sua Origem* (1903). Foge ao escopo desta tese avaliar as similaridades e diferenças entre a aura benjamini-ana e a aura riegliana, mas deixamos aqui sugerido que um caminho profícuo para avaliação, por outros acadêmicos, consiste numa comparação entre *valor de culto* e *valor de exposição*, em Benjamin, e entre *Valor de Antiguidade (Alterswert)* e *Valor de Novidade/Artístico (Neuwert/Kunstwert)*, estabelecidas por Riegl.

uma igreja italiana, exposta apenas aos sentidos daqueles poucos aptos a adentrar este espaço-templo para conTEMPLÁ-la³²⁴, torna-se milhares ao ser impressa em revistas, jornais ilustrados, pôsteres, cartões postais e posts de rede social. De fato, uma miríade de reproduções que veiculam versões massificadas da pintura, outrora dotada de unicidade aurática, invadem o mercado: mas o que diriam Delacroix ou Van Gogh ao verem suas criações terem sua finalidade ou intenção originária modificada tão radicalmente a ponto de se tornarem, por exemplo, um quebra-cabeça de 1.000 peças, a ser manipulado sobretudo com intentos lúdicos e muitas vezes sem que o consumidor, a partir dos fragmentos, consiga de fato reconstituir o quadro por inteiro? Será que Picasso teria liberado *Guernica* para que fosse comercializado por empresas de brinquedo como *puzzle*, ou acharia que isto é um acinte à obra e a todas as vítimas do atroz bombardeio da cidade espanhola em 1937?

Pra além da mera multiplicação quantitativa, o fato das técnicas maquinicas de produção das cópias vem integrar-se à condição humana e produz a emergência de algo *qualitativamente novo* (similarmente, pode-se também argumentar que a invenção da imprensa, ou seja, da tipografia e por aquilo que McLuhan intitulou “A Galáxia Gutenberg”, fez emergir uma *grafosfera* qualitativamente nova, assim como a *videosfera* viria marcar com seu ineditismo a história posterior). O advento de algo qualitativamente novo é o que o cinema e seu precursor, a fotografia, nos permitem analisar.

Aqui parece-nos oportuno destacar que o pensamento de Benjamin acabou por inspirar, no início dos anos 1970, a influente série televisiva britânica *Ways of Seeing* (1972) e o livro homônimo escrito por seu âncora, John Berger³²⁵: ao apresentar o episódio-piloto, em que exprime gratidão aos ensaios benjaminianos da década de 1930, o crítico de arte e ensaísta, em um exercício metalinguístico, explora *tudo o que se perde na transmissão*. Assim como no processo de tradução entre idiomas ocorre sempre o fenômeno aludido pelo termo *lost in translation*, também quando uma obra-de-arte *passa de uma mídia a outra* há uma série de elementos *that get lost in transmission*³²⁶.

Quando uma obra-de-arte de séculos passados vai parar na televisão, vários elementos da recepção e percepção do artefato são modificados, a começar pelo fato de que uma pintura ou escultura não são mais vistos em sua materialidade, em *locus* específico, como um museu, uma igreja, um palácio etc., mas sim através de imagens transmitidas pelos tubos catódicos para milhares de telespectadores. Se, antes, era preciso que o sujeito viajasse até a obra, agora a imagem da obra (sua reprodução) é que viaja até o sujeito. Isso implica uma inédita capacidade de manipulação: a pessoa

324 O autor escreveu algumas letras em caixa alta não por equívoco de digitação (*typo*), mas de propósito, com o intento de frisar a presença de TEMPLO dentro do termo contemplação. É presumivelmente mais fácil que a obra de arte possua aura caso esteja encerrada num templo, sendo alvo de contemplação por parte de poucos privilegiados, o que dá um inegável sabor de elitismo às obras de artes auráticas e sugere que a perda da aura é também possibilidade de popularização e de acesso a espaços profanos (a arte na rua, nos muros da cidade, em shows nos parques, em slams de periferia etc.).

325 BERGER, J. *Modos de Ver*. Fósforo: 2023.

326 Cf. CONLIN, Jonathan. *Lost in transmission? John Berger and the origins of Ways of Seeing* (1972). In: History Workshop Journal, V. 90, pgs. 142-163, 2020. <https://data.isiscb.org/isis/citation/CBB548330830/>

diante de um quadro ou estátua, no Louvre ou no Rijksmuseum, pode escolher quanto tempo dedicará à fruição e está diante da integralidade do artefato, sem que este venha acompanhado por trilha sonora ou seja interrompido por reclames publicitários. Já na TV este tempo de visualização é imposto de fora e a figura do apresentador orienta a interpretação.

Além disso, a escolha da trilha sonora que acompanhará a imagem da obra pode mudar completamente o sentido ou a tonalidade afetiva da experiência – é a mesma experiência de Goya aquela propiciada pela presença carnal do sujeito estético diante de um original no museu e a dos telespectadores olhando para uma imagem numa TV de 20 polegadas? Certamente são experiências distintas, a primeira permeada pelo elemento “aurático”, e a segunda já participando da massificação do consumo de reproduções de obras-de-arte. Faz diferença, também, se na TV o quadro aparece por inteiro ou tendo um detalhe selecionado por *zoom*; se uma câmera “desliza” pela imagem selecionando um certo vetor e um certo foco de interesse maior; se o quadro é mostrado ao som de Wagner ou de Bizet etc.

Nem tudo é visto pelo viés negativo na análise de Berger³²⁷: a presença de um estudioso da história da arte, que pesquisou o contexto de feitura e a biografia do artista, pode iluminar aspectos de uma pintura que não são imediatamente visíveis – por exemplo, um turista no Van Gogh Museum de Amsterdam pode flunar com pressa pelos quadros e considerar os corvos voando sobre os campos de milho como apenas uma pintura-de-paisagem, quando através de um documentário ou série televisiva poderia ser informado de que aquele foi o último dos rebentos do artista antes de seu suicídio. Tal informação contextual, exterior à obra, se fosse complementada pela inclusão de uma trilha sonora com uma orquestra de lamentosos violoncelos tocando um *réquiem*, poderia transfigurar a experiência perante a obra. Em *Ways of Seeing*, Berger também explora as múltiplas possibilidades de enquadramento, de filmagem, de “deslizamento” de câmera, todos eles produtores de abalos sísmicos no campo do significado, diante do *Caminho do Calvário* de Bruegel³²⁸.

Em sua crítica do *fetichismo*, Berger aponta ainda que o declínio da aura não foi completo, já que hoje em dia as obras-de-arte autênticas ou originais agigantaram-se no mercado: são comercializadas e vendidas em leilões em que são arrebatadas por ricos por valores monetários estonteantes (dois exemplos: em 2017, um quadro de Basquiat foi vendido por mais de U\$100 milhões e o *Salvator Mundi* de Da Vinci foi arrebatado por mais de U\$450 milhões, tornando-se a pintura mais cara já vendida). A reprodução técnica da obra-de-arte pictórica, portanto, democratiza seu acesso, mas também cria um valor monetário extraordinário para o original.

327 A invenção da câmera impacta a transmissão das obras-de-arte e a decodificação de seus sentidos de maneira positiva e negativa, diz Berger - elas “perderam e ganharam: “The camera, by making the work of art transmittable, has multiplied its possible meanings and destroyed its unique original meaning. They have lost and gained.” (episódio 1, *Ways of Seeing*, 1972)

328 O filme *O Moinho e a Cruz*, do artista polonês Lech Majewski (2011), é um notável exemplo de como uma pintura pode ganhar densidade e novas camadas de sentido ao ter sua feitura e o contexto biográfico de seu autor expostos em uma *biopic* reproduzível em milhares de ecrãs. Conferir minhas reflexões sobre a representação e a reprodução de Bruegel em <https://eduardocarlidemoraes.substack.com/p/a-torre-de-babel-e-os-frutos-da-terra>.

Resta pouca dúvida de que a possibilidade de reprodução técnica é uma das mais importantes chaves para a decifração do papel do cinema na história e de que maneiras ele participa do Antropoceno. A arte cinematográfica é marcada por uma intenção de criar uma obra audiovisual que estará em exibição em dezenas, centenas ou milhares de salas e telas, o que também está no cerne da inteligibilidade das equações econômicas da indústria de filmes. Eis o ponto a enfatizar: a queda da aura e da centralidade dos conceitos de original, de autêntico, de inamovível, trouxe também a possibilidade de *massificação* da produção destes bens artístico-culturais, que na época de Benjamin já atingiam imensos públicos com as obras imensamente populares de Charlie Chaplin ou Walt Disney – as troças e pantomimas de Carlitos ou Mickey Mouse correram o mundo como se estivessem mais lépidas sem o fardo de uma pesada aura:

Mickey Mouse indica a utopia de um jogo com a técnica. No mesmo sentido, a cena em *Tempos Modernos* em que Chaplin se encontra prisioneiro das engrenagens de uma enorme máquina industrial apresenta, da perspectiva dessa teoria, a alternativa entre a incorporação da técnica e a incorporação pela técnica. O humor e a técnica do cinema encenam (ou iludem) o grande pesadelo dos tempos modernos, a saber, que se não houver ‘tentativa de celebrar as novas núpcias’ entre *physis* e *techné*, sua ‘noite de núpcias’ se transformará em um ‘banho de sangue’. (WOHLFARTH: 2016)³²⁹

Se o cinema é força histórica, isto também se deve ao fato de que o *custo de produção* de uma obra fílmica que possa ser reproduzida em milhares de salas é muito alto e costuma exigir a intervenção de uma corporação (Disney, Universal, Warner, Sony, Mosfilm, MGM, Netflix etc) que nisto invista ³³⁰. Só se compreende como é possível que as mega-produções cinematográficas, com investimentos que chegam a superar 300 milhões de dólares para a realização de um único filme, sejam de fato consumadas enquanto mercadorias, colocadas no mercado cultural, quando se atenta para o fato, tão bem enfatizado por Benjamin, da *reprodutibilidade técnica* da obra: quando se fala em *estréia mundial*, isso significa que de fato *o mesmo filme* é visto em São Paulo ou Tóquio, em Lagos ou Pequim, em milhares de salas de cinema que vendem ingressos em dezenas de países pelo globo afora, o que acaba por compensar os vultosos capitais dispendidos ³³¹.

Se o cinema é de fato aniquilador da “aura”, já que nenhum filme possui o caráter de unicidade, de localização singular no espaço, jamais convidando à contemplação ritualística de um objeto sem par, mas sim servindo ao consumo massivo de espectadores que se contam aos milhões, há

329 WOHLFARTH, Irving. *Spielraum. O jogo e a aposta da “segunda técnica” em Walter Benjamin*. In: Limiar, vol. 3, n. 6, 2016.

330 É bem verdade que a digitalização da produção fílmica é também um fator de democratização do fazer, no sentido de que é muito mais barato realizar um filme digital atualmente do que era realizar uma película analógica em outros tempos; há também a emergência de modelos de financiamento colaborativo (*crowdfunding*) que permitem a feitura de filmes sem dependência de estruturas corporativas consolidadas impondo seus próprios interesses e vieses.

331 Apenas nos últimos anos, inúmeros *blockbusters* que integram lucrativas franquias superaram os 300 milhões de dólares de custo de produção: *Star Wars, Episódio IX (2019)* custou US\$416 milhões; *"Piratas do Caribe: O Baú da Morte"* (2006) e *"...No Fim do Mundo"* (2007) custaram cerca de US\$341 milhões cada; *"Vingadores: Ultimato"* (2019) & *"Vingadores: Guerra Infinita"* (2018) custaram mais de US\$350 milhões cada; *"Jurassic World: O Mundo dos Dinossauros"* (2015) e *"Avatar: Caminho da Água"* (2022) também ambos superaram a marca de US\$350 milhões. Nenhuma dessas obras deu prejuízo às empresas produtoras, ou seja, o rendimento de bilheteria (*boxoffice*) e licenciamento para *streaming* superou o investimento e gerou lucratividade. Benjamin explica.

de se pontuar que Benjamin refletiu ainda na era das películas, onde o filme tinha um suporte material muito mais palpável e onde a técnica para a feitura de cópias ainda era incipiente e custosa. Com a digitalização, entramos numa outra fase deste desenrolar histórico, com a proliferação das cópias digitais - seja das lícitas, que podem ter por suporte DVDs e Blurays, e também passíveis de circular em formato de dados, irrigando tanto o circuito de festivais quanto as plataformas de *streaming* por demanda, seja das ilícitas ou “piratas”, que podem ser baixadas e copiadas pelos usuários através de dispositivos de transferência de dados *peer-to-peer* como os torrents.

Quando Benjamin escreveu, a produção de uma cópia da película era caríssima: havia necessidade de muito investimento, e as mercadorias tinham uma materialidade que a digitalização fez com que se miniaturizasse, até quase se desvanecer em zeros e uns dentro de *hard disks* e *data centers*³³². Os bilhões de arquivos de vídeo que circulam na WWW convidam a pensar na “conquista da ubiquidade” de que nos fala Paul Valéry, citado na epígrafe do célebre ensaio benjaminiano, de modo que os heróis da Marvel, a saga do planeta Pandora da neo-epopéia *Avatar* ou todas as ocorrências de engenharia genética e des-extinção no *Jurassic Park* tornam-se ícones ubíquos da cultura pop global.

A aniquilação da aura tradicional é justamente o que libera a obra para que se aventure no rumo da potencial ubiquidade – não mais objeto aurático reservado à experiência de alguns poucos eleitos em um lócus específico, a obra de arte torna-se “democratizada” ao ser copiada. Ainda que seja ingenuidade crer que se trata da emergência de uma autêntica democracia popular de baixo para cima (*bottom up* ou *grassroots*) quando se trata muito mais de uma *massificação* de uma mercadoria cultural que é passível de causar homogeneização de gosto e imposição de ideologias às multitudes (segundo um modelo *top down*, ou *trickle down*, da elite descendo ao “povo”).

Há uma conexão possível na conceituação benjaminiana sobre o decréscimo da aura com a temática do Antropoceno que é oportuno pontuar: não se trata apenas da possibilidade de uma reprodução técnica *de obras-de-arte* que emerge com força crescente nos séculos 19 e 20, mas também passam a ser *reprodutíveis em massa* vários objetos mercadológicos como veículos motorizados (carros, caminhões, ônibus, locomotivas etc.) e voadores (aviões, helicópteros, foguetes), com a emergência das *paisagens manufaturadas* (que vimos estarem no centro do foco de Baichwal e Burtynsky na trilogia) e megalópoles com subúrbios, como a instalação de rodovias, trilhos de ferro, aeroportos etc., para além do início das técnicas de perfuração de poços de petróleo e queima massiva de combustíveis fósseis (como já abordamos no capítulo *O Progresso no Banco dos Réus*, dedicado ao filme *L’Homme A Mangé La Terre*).

Estas reproduções passam a transfigurar radicalmente a superfície da terra, de modo que decai cada vez mais a noção de uma Humanidade “contemplativa”, tendo a Natureza como pano de fundo: no Antropoceno, a Humanidade é claramente interventora, manipuladora, artificializante, fazendo um mundo de Natureza por toda parte tecnicizada pelo trabalho social (uma “segunda” na-

332 O pensador Paul Virilio vai fundo em reflexões deste teor em *Estética da Desaparição* (Contraponto, 2015).

tureza, portanto, que torna a “primeira” natureza, pristina e intocada pela tecnê, praticamente inencontrável por aqueles bilhões de seres humanos que vivem em cidades, mas também cada vez mais desaparecida do mundo rural invadido por vastos latifúndios monocultores repletos de pesticidas). Refletindo sobre isso, Miriam Hansen pontua que a reprodução técnica engloba obras-de-arte e *outras* obras, no campo da edificação das urbes e seus fluxos, das indústrias e suas linhas-de-montagem e escoamento:

Benjamin não deixa dúvida de que, sendo contingente às condições sociais de percepção, a experiência da aura está em irrevogável declínio, precipitado pelos efeitos dos modos de produção, transporte e urbanização da sociedade industrial, especialmente por uma alienante divisão do trabalho e pela proliferação das sensações de choque. No entanto, só no processo de desintegração é que a aura pode ser reconhecida, registrada como um componente qualitativo da experiência passada. (Hansen: 2012, p. 232)³³³

O declínio da aura é contrabalançada pela irresistível ascensão do *star system*, ou seja, de atores, atrizes, cineastas, roteiristas e músicos que são idolatrados como *estrelas*. Benjamin bem enxergou que “o cinema responde à minimização da aura com uma construção artificial da *personality* fora do estúdio. O culto das estrelas de cinema, fomentado pelo capital cinematográfico, mantém aquele feitiço da personalidade que desde há muito se reduz apenas ao feitiço podre de seu caráter mercantil” (Benjamin, op cit, X, pg. 30). É por isso que devemos ver com certa desconfiança e muitas nuances a afirmação de que o cinema aniquila totalmente a aura, pois na verdade poderíamos afirmar que ele desenha auréolas, ou halos de fama e glória, ao redor de figuras que se tornam objeto de culto, como ocorreu décadas atrás com figuras célebres como Marilyn Monroe, H. Bogart, G. Garbo, M. Brando, J. Dean, B. Bardot etc. O próprio nome “estrelas de cinema” remete-as a um certo céu, por contraste ao terra-a-terra dos simples mortais, estabelecendo uma distância entre as massas de fãs e o *star* lá em cima. A denominação “estrelas” dirigida às celebridades indica suficientemente o quanto este *star-system* nos sidera e desencaminha empurrando-nos no rumo de um vetor contrário ao do *aterramento*.

Aureolados como figuras a serem cultuadas, tais pessoas alçadas ao estrelato fornecem às massas paradigmas de beleza feminina e modelos de masculinidade, proporcionam sedução para o consumo de mercadorias como cigarros e bebidas alcóolicas (dentre muitas outras ocorrências do *merchandising*), servindo como receptáculos para os desejos miméticos dos espectadores. Isso não passou, só se transformou, com a ascensão de novos *stars* que nos dias correntes são lendas vivas - Pacino, DeNiro, DiCaprio, Streep, Kidman, Binoche, J. Phoenix etc. Há algo de perverso nos privilégios obscenos que gozam certas “estrelas”, multimilionárias e moradoras de mansões, que geram inveja das massas quando desfilam em tapetes vermelhos a caminho de ostentarem estatuetas de ouro diante de *paparazzis*. Mas o *star system* também tritura sem muita misericórdia os mais disfuncionais de seus ídolos-fetiches, como mostram os casos paradigmáticos dos *pop-stars* mortos pre-

333 HANSEN, M. “Benjamin, Cinema e Experiência: *A flor azul na terra da tecnologia*”. In: *Benjamin e a Obra de Arte – Técnica, Imagem, Percepção*. RJ: Contraponto, 2012.

concedente como Monroe, Ledger ou Cobain. Longe de serem apenas os felizes e sortudos “eleitos” pelo *star system* para gozar de um estrelato repleto de glória e privilégio, muitas pessoas alçadas a tais pedestais também acabam sendo devastadas e arruinadas por um sistema também marcado por práticas excludentes e de descarte da estrela “decaída”, a exemplo do etarismo (duramente cravejado de críticas no filme de *body horror* e crítica social do meio cinematográfico *A Substância*, de Fargeat, 2024).

Sintetizo meu pensamento fazendo recurso ao seguinte exemplo: o que precisamos hoje não é de massas hipnotizadas na idolatria de uma estrela projetada no céu das *popstars*, como um dia foi Greta Garbo, mas sim de pessoas *aterradas* que queiram mirar-se no exemplo de outra Greta, a Thunberg, audaz ativista sueca representada em pulsantes documentários recentes e que utiliza sua celebridade para exigir justiça climática, ética inter-geracional e descolonização radical ³³⁴.

Benjamin, no ensaio que aqui abordamos, também distingue o ator de teatro, presente em carne-e-osso diante de um público também carnal, e o ator de cinema, que estaria diante de um aparato maquinal constituído pelas objetivas das câmeras cinematográficas. O cinema se caracterizaria por uma atuação diante da aparelhagem, enquanto antes as peças teatrais eram atuadas diante de seres humanos. Ainda que o cinema envolva a *interação* entre agentes de carne-e-osso que contracenam e, por detrás das câmeras, exija o trabalho de vários seres humanos responsáveis por iluminação, continuísmo, cenografia etc., declina de fato a *unicidade da experiência teatral* em prol do *filme dotado de uma “mesmidade” que se reproduz em milhares de ecrãs*.

De fato Benjamin, aliás grande estudioso de Brecht, tem razão quando afirma que o teatro conserva certo teor da aura, sendo que cada espetáculo tem certa unicidade: ainda que seja repetidamente encenada, a peça nunca é idêntica, enquanto o cinema gera uma versão final do filme que será reproduzida de maneira uniforme para um público disperso no tempo-espaço. Quando falamos em “reprodutibilidade técnica” das obras-de-arte, devemos pontuar que incide uma radical transformação de forma e de conteúdo das obras quando passa a ser possível a reprodução maquínica: com o surgimento da fotografia, por exemplo, as artes plásticas sofrem uma reviravolta que as conduz para longe do realismo, já que a câmera fotográfica é insuperável neste quesito, com a emergência de vanguardas como o cubismo, o impressionismo, o surrealismo etc. Os pintores passam a realizar trabalhos que a câmera fotográfica é incapaz de fazer.

334 “I Am Greta” (2020), de Nathan Grossman, distribuído pela Hulu, revela a vida e o ativismo da Greta que não é Garbo: diagnosticada como portadora da síndrome de Asperger, do espectro autista, a adolescente sueca se transforma em liderança global do movimento Fridays For Future e inspiração para jovens de todo o planeta; apesar de seus méritos, o documentário já encontra-se desatualizado diante da avalanche de episódios biográficos significativos desta jovem vida irrequieten e audaz: o filme não retrata sua militância anti-sionista e em solidariedade ao povo palestino que a fez embarcar em missões da Flotilha da Liberdade, que dariam “pano pra manga” de alta dramaticidade para uma sequência, um *I Am Greta 2*. Encarnação de um novo tipo de celebridade que se faz notar nas condições cataclísmicas do Antropoceno, e que tanto destoa dos popstars hegemônicos, miss Greta Thunberg também está no epicentro do documentário da VICE, *Make the World Greta Again* (<https://www.youtube.com/watch?v=oCVQdr9QFwY>), lançado em 2019, ano em que ela foi eleita Pessoa do Ano pela TIME. Como se vê, há estrelas e estrelas, algumas que nos alienam na contemplação de céus inatingíveis pelos simples mortais, outras que nos aterram e nos convocam para as lutas imprescindíveis.

Outra questão pertinente é sobre o impacto sócio-econômico da reprodução em massa de pinturas: tomemos como exemplo *Os Girassóis*, de Van Gogh, e o fato de que nas ruas de Amsterdam esta imagem está reproduzida em milhares de adesivos, posters, cartões-postais, ímãs de geladeira, camisetas, toalhas etc.; uma visita ao próprio museu Van Gogh na Museumplein indica não só que “a saída é pelo *gift shop*” (expressão que aponta para a mercantilização dos museus e que batiza o filme crítico e satírico dedicado à arte de Banksy), como esta e muitas outras obras Van Goghianas estão explicitamente expostas em mercadorias das mais variadas. A perda da aura apontada por Benjamin tem a ver com esta *mercantilização* do que antes era um objeto único a ser contemplado e cultuado, porém o autor não parece ter previsto que tal conjuntura pôde gerar uma *extrema valorização do original em termos econômicos* – como argumentam os autores do guia gráfico *Introducing Walter Benjamin*, “its mass-produced availability has in fact multiplied the aura of its cash-value and re-distanced it to the remote region of the uniquely priceless.” (Caygill, Coles, Klimowski: Icon Books, 1998, p. 140) ³³⁵

Resta-nos ainda focar melhor na fecunda distinção conceitual entre as “duas técnicas” para compreender de que maneira a interação dialética entre uma *tecnê* dominadora da natureza, ferramenta opressora utilizada uma parcela dos seres humanos sobre outros humanos subjugados, pode ser transformada revolucionariamente em *outra tecnê possível*, campo de jogo (*Spielraum*) de uma possível harmonização lúdico-estética entre os seres humanos e a natureza socialmente transformada em que estão implantados.

6.4: AS “DUAS TÉCNICAS” EM TENSÃO DIALÉTICA EM BENJAMIN

Dentre as reflexões mais relevantes para a atualidade do marxista heterodoxo Walter Benjamin, presentes no ensaio sobre a reprodução das obras-de-arte, está a distinção entre as duas técnicas que aqui nos empenharemos em interpretar: denominaremos a primeira de *técnica-da-dominância* (doravante referida por *TD-1*), destinada à exploração da natureza e utilizada como ferramenta para *subjugar* outras formas-de-vida outras-que-humanas, além de humanos construídos como subcidadãos e submetidos a hierarquias de subjugação exercidas também por aparatos sócio-políticos que aprendemos a nomear *tecnocracias*; e a segunda, que apelidaremos de *técnica-da-emancipação* (*TE-2*), em que abre-se um campo de jogo (*Spielraum*) de interações possíveis com uma natureza potencialmente “des-oprimida”, não-mais-subjugada, des-submetida aos ímpetos dominadores, depredatórios e extrativistas da *TD-1*.

335 Em 1987, uma das versões dos *Girassóis* de Van Gogh foi a leilão em Londres; comprada por Yasuo Goto por 39,9 milhões de dólares, tornou-se à época a mais valiosa pintura já vendida. De novo vemos que o original, mesmo diante da proliferação de cópias, não perde inteiramente sua “aura mercadológica” – não se trata de uma expressão de Benjamin, mas sim uma proposta do autor desta tese para nomear um processo de auratização da mercadoria rara, em que torna-se fetiche, bem de luxo a ser ostentado por milionários. É também extraordinário que o próprio artista tenha vivido na pobreza e não tenha vendido quase nenhum quadro em sua existência tão belamente exposta no cinema em obras-primas como a de Schnabel, *At Eternity's Gate – No Portal da Eternidade* (2018), sobre o qual escrevi este artigo: “A Eternidade está apaixonada pelas produções do Tempo”: <https://acasadevidro.com/filme-van-gogh/>.

As duas técnicas são afirmadas pelo pensador como dotadas de uma "diferença tendencial": "a primeira mobiliza o ser humano tanto quanto possível; a segunda, tão pouco quanto possível." (pg. 290) A "mobilização do ser humano", aí aludida, parece se referir sobretudo à *dominação exercida* pela primeira, em contraste com a *temperança* ("tão pouco quanto possível") que parece tornar a segunda técnica uma arte de *dosar* com sabedoria o controle e a subjugação da natureza ³³⁶. Exemplos: a primeira técnica, vinculada à manufatura, ao artesanato, ao manuseio humano da matéria a ser transformada, tem por emblema a "figura ancestral entalhada" que convoca a postar-se diante dela em postura ritual; a segunda técnica "é da ordem dos aviões de controle remoto que não precisam de tripulação", exemplo visionário em que Benjamin parece prenunciar os *drones* e os *carros sem piloto* que vem sendo tematizados, através de um prisma bem distópico e denunciante, em séries como *Upload* e *Pluribus*. O exemplo de primeira técnica mostra o ser humano transformando a argila manuseada em figura animal ou humana a ser cultuada e dotada de poderes mágicos; Benjamin refere-se aqui a uma *tecnê* que quer subjugar a matéria bruta natural, impondo-lhe uma forma perdurável, a ser cultuada, sendo que a pirâmide ou a estátua simbolizam a subjugação de uma matéria-prima para enformá-la de acordo os fins humanos.

Já a segunda técnica, que parece nos remeter ao âmbito da "tecnologia avançada", tende a produzir um objeto autômato que, após criado, não depende mais da mediação direta do humano - o exemplo benjaminiano é do avião sem piloto ou drone, que denota esta *autonomização do artefato*, o fato dele ser comandado remotamente e ter certo grau de "vida própria" (o que se agudiza nas figuras dos ciborgues, robôs e IAs). Benjamin parece enxergar uma *potencialidade* nesta segunda técnica, neste mundo *hi-tech*, de uma *interação lúdica* entre o ser humano e a natureza por ele transformada, onde a dominação seja diminuída em prol de um envolvimento mais simbiótico com as forças sóciotécnicas: a aviação usa as leis aerodinâmicas, os motores e turbinas, para navegar no vento, assim como o cinema utiliza as leis da óptica e da eletricidade para grafar a luz e produzir um *Spielraum* de massivos impactos civilizacionais e culturais.

Em nossa interpretação, Benjamin, com o termo *primeira*, não se refere a uma mera relação de *anterioridade cronológica*, não aponta para as ferramentas antigas e primitivas: não está falando sobre objetos como aquele osso usado como *tool* pelo primata humanóide de *2001: A Space Odyssey*, não está contrastando algo que veio primeiro - p. ex., a tocha utilizada para iluminação antes dos humanos ganharem saberes que permitiram seu controle da eletricidade - com o que sucedeu - a lâmpada elétrica ou o raio-X.

A *primeira técnica* (TD-1) é um *modo de utilizar* os aparatos técnicos e ferramentas que *domina mais do que emancipa, que confina mais do que solta, que desune mais do que agrega*, e que carrega um teor cultural e sacrificial. Podemos exemplificar a TD-1 a partir da pirâmide egípcia,

³³⁶ Presente na 2a versão do ensaio *A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica*, disponível no livro de DUARTE (2017) e também na edição publicada pela Ed. Zouk; tal debate está ausente da versão publicada pela Autêntica (BH) em *Estética e Sociologia da Arte*.

artefato arquitetônico suntuoso que dependeu do trabalho escravo-anônimo que as erigiu para o culto dos faraós mumificados³³⁷.

Já a segunda técnica (TE-2) torna-se veículo de expressão pessoal, de interação intersubjetiva, de criatividade de algo que inexistia antes e que pode emancipar; trata-se de um uso da técnica em que abre-se um campo de jogo (*Spielraum*) com uma natureza potencialmente des-primida, onde é possível, por exemplo, que Chaplin brinque subversivamente com as engrenagens da fábrica ou com os ditadores *à la* Hitler que, longe de serem fenômenos meramente reproduzidos em *Modern Times* ou *The Great Dictator*, são submetidos a uma transfiguração, por parte do artista criativo, que aqui *surrealiza* o capitalismo taylorista-fordista e o nazifascismo.

Esta diferença nos permitirá pensar mais a fundo sobre uma manifestação mais tenebrosa da técnica, enquanto expressão de uma cultura que é também barbárie, em contraste com uma segunda técnica, que sinaliza para a potencialidade da emancipação e de uma *utopia concretizável*, inclusive através do cinema, desde que este não seja subalterno ao mercado capitalista, e sim uma maneira de sensibilizar públicos em prol da regeneração de uma terra esgarçada e ferida. A estudiosa Hansen pontua que há uma “modalidade utópica” nas afirmações de *A Obra de Arte*,

deslocando a ênfase de uma definição do que é o cinema para suas oportunidades perdidas e suas promessas não realizadas. Com isso, o cinema se torna objeto – assim como um meio – de ‘crítica redentora’. Benjamin concebeu o ensaio como construção heurística, um ‘telescópio’ que o ajudaria a enxergar através da ‘névoa sangrenta’ da fantasmagoria do século XIX, a fim de delinear-la nas feições de um futuro mundo liberto. (...) Para ele, os surrealistas sinalizaram a possibilidade dessa guinada redentora, por seus esforços para superar a faceta esotérica e isoladora da inspiração, para dar à promessa aurática de felicidade um sentido público e laico – para torná-la uma ‘iluminação profana’. (HANSEN, op cit, p. 235)

Estas duas técnicas (TD-1, TE-2) são interpretadas pelo pensador em *interação dialética*, ou seja, *tendo a contradição em seu cerne*³³⁸: o cinema carregaria portanto esta ambiguidade, nele se digladiam as duas técnicas; ele poderia servir, através de seu uso da TD-1), à alienação das massas,

337 Duas séries de televisão, no campo da não-ficção, produzidas pela BBC e pelo History Channel, permitem pensar que as pirâmides, vistas como *obras-de-arte*, marcos históricos da arquitetura, são um exemplo de *How Art Made The World*, mas esta *agência da arte no moldar o mundo* envolveu também a barbárie escravista e o privilégio concedido ao monarca de “eternizar-se” que é negado a todos os outros. Nigel Spivey com sagacidade comenta, no terceiro episódio, o contexto de tais artifícios faraônicos e seu enraizamento num ímpeto de negação da morte, de resto já presente anteriormente na epopéia de Gilgamesh. Por outro lado, *Life Without People*, através do qual o Canal da História dedica-se a exercícios de futurologia, imaginando o que ocorreria após a extinção da espécie humana, lembra-nos que a *técnica de mumificação* necessita de humanos vivos e técnicas conservatórias para não colapsar diante da desagregação, da decomposição completa dos cadáveres conservados; longe de ter sido aposentada no Egito Antigo, a mumificação prosseguiu até bem perto de nós, manifestando-se na União Soviética (que mumificou Lênin), cf. Buck-Morrs, *Mundo de Sonho de Catástrofe*, e transmutando-se hoje, em cenário *hi-tech*, na neo-mumificação da criogenia, com o congelamento de corpos utilizando cápsulas de nitrogênio líquido congelante. “*With no one to tend it, Lenin’s body goes the way of the rotting pharaohs.*” (Temporada 1, Ep. 1, de *Life Without People*, minuto 18’)

338 Cabe ressaltar que nossa compreensão da dialética como tendo a contradição em seu cerne tem uma longa tradição que, longe de ter nascido com o marxismo, remonta a Heráclito; uma das obras mais robustas e bem argumentadas que aplica a lógica materialista-dialética à questão da técnica, e que aqui nos auxilia na decifração do pensamento benjaminiano, é certamente aquela de Álvaro Vieira Pinto, filósofo brasileiro que abordou o tema nos dois volumes de *O Conceito de Tecnologia* (ed. Contraponto).

explorando por ganância a venda de milhões de ingressos para filmes que geram apenas comodismo, fatalismo e apatia; pode ser instrumentalizado em prol da fabricação em série de ídolos a serem explorados pela oligarquia no comando da sociedade de consumo; esta indústria cinematográfica *dominadora* de corações e mentes, que *condiciona* comportamentos e vende *modelos de beleza*, que lota as cenas de *merchandising* e que quer auferir lucros de seus muitos tapetes vermelhos, outrora vendia profusão de fotografias e posters de Marilyn Monroe, muitas que podem ser acusadas de sexistas ³³⁹, e hoje usa e abusa da imagem estereotípica de Margot Robbie, intérprete da Barbie no filme de Greta Gerwig, para impulsionar as vendas da boneca da Mattel. Este *brand* de cinema emancipa?

É um outro cinema possível, baseado na TE-2, que sondamos aqui, que pudemos nos alertar sobre “a intrusão de Gaia”, que pudesse ser instrumental em soar alarmes capazes de *despertar* a cidadania semi-catatônica para as emergências em que estamos imersos; já percebeu-se que esta tese sustenta que *vertentes distópicas do sci-fi contemporâneo* carregam muitos vislumbres destes filmes que são *wake-up calls*, que nos convocam para uma *response-hability* que inclui uma problemática complexa, exigindo respostas inovadoras, como aquelas forjadas em *Beasts of the Southern Wild*, inventadas entre os escombros de New Orleans em *Katrina Babies*, e pré-figurados pela *anunciadora de porvires* outros Donna Haraway em seu *Story Telling for Earthly Survival*.

Em tempos tenebrosos como prosseguem sendo os nossos, com os neo-fascismos em ascensão pelo mundo afora, liderados por figuras construídas como “mitos” da força bruta (de Trump a Bolsonaro, de Orbán a Netanyahu), é preciso retornar ao diagnóstico benjaminiano a respeito do “*fiat ars, pereat mundus*” que ele atribui ao fascismo: tendo por lema esta expressão latina, traduzível de maneira literal por “*faça-se a arte, pereça o mundo*”, refere-se ao ímpeto de gerar um grandioso espetáculo estético mesmo às custas da devastação ampla, numa *estetização da política* que se manifesta, por exemplo, nos filmes de Leni Riefenstahl (*Triunfo da Vontade*, *Olympia*) ou nos manifestos futuristas de Marinetti, com a glorificação dos espetáculos de destruição possibilitados pela técnica:

A humanidade, que em Homero foi um dia objeto de contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se objeto de sua própria contemplação. Sua autoalienação atingiu tal grau que se lhe torna possível vivenciar a sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem. Assim configura-se a estetização da política operada pelo fascismo. A ele o comunismo responde com a politização da arte. (BENJAMIN: A obra de arte...) ³⁴⁰

A distinção está também no “de uma vez por todas” da TD-1 o “uma só vez não é nada” (TE-2). Precisamos nos resguardar contra uma interpretação evolucionista destes conceitos, como se a TE-2 *segunda técnica* fosse uma evolução e uma superação da *primeira*, tendo deixado total-

339 Conferir, para uma análise mais aprofundada do “sexismo” na indústria cinematográfica, as obras de Laura Mulvey, a exemplo de “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, 1975, e de Molly Haskell, como *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (University of Chicago, 1987). A proposta aqui é exemplificar o que seria TD-1 na indústria cinematográfica, ou seja, a instrumentalização, por parte do Patriarcado, da produção fílmica para seus próprios fins, situação satirizada de maneira muito cáustica pelo *A Substância* de Coralie Fargeat.

340 Cf. SELIGMANN-SILVA, *Walter Benjamin e a Guerra de Imagens*. Ed. Perspectiva, pg. 148.

mente para trás e superadas plenamente as características da TD-1 - Benjamin é um pensador dialético e elabora a contradição dinâmica entre ambas e a produção contínua de uma síntese móvel. O *drone*, por exemplo, é hoje artefato de ambiguidade extrema: se, por um lado, ele é objeto utópico (da TE-2) que vem se concretizando, câmera com asas, propiciando uma ascensão-de-Ícaro ao Cinema emancipado de limitações pregressas (satirizadas por Buster Keaton em *Cameraman*), agora dotado de um cinematógrafo que afronta a lei da gravidade com alada audácia; por outro lado, ele é objeto distópico, utilizado como recurso bélico, no caso dos aviões sem piloto e drones de bombardeio, o uso desta tecnologia (TD-1) serve à dominação mais brutal, como ocorre atualmente no genocídio que o estado sionista realiza propulsionado por drones e I.A. – Israel e seu parceiro principal, os EUA, utilizam-se de ferramentas *hitech* para produzir a erradicação massiva da população de Gaza e do Líbano, para agredir o Irã, causando nestes territórios crises humanitárias graves e uma completa hecatombe das condições para o florescimento digno da vida nos territórios ocupados e bombardeados (ecocídios tecnocráticos) ³⁴¹.

O *drone distópico* de nosso real histórico parece eclipsar o potencial de um *drone utópico* sonhado messianicamente por Benjamin, este último, concebido como artefato da TD-2, poderia potencialmente levar medicamentos e alimentos para regiões de difícil acesso por terra, que passam por crises humanitárias, ou poderia filmar a atmosfera e levar-nos para além da cegueira ontológica em que estamos diante de *enxergamos pouco* debaixo dos mares ou no alto dos céus. Ou será que *Apocalypse Now* se mostrará como autêntico ente profético que, com os helicópteros que traziam a frase “Death From Above” estampados em seu metal, anunciou a terrível realidade que vemos se concretizar em Gaza, onde a morte chove lá de cima, despejada por aviões sem tripulação, num cúmulo da tecnicidade posta a serviço na necropolítica (TD-1)?

Como acabamos de analisar em capítulo precedente, em *Apocalypse Now* os líderes do exército estadunidense, como General Killgore, chefes em muitos aspectos indistinguíveis dos generais nazifascistas de outrora, demonstram um grande gozo com a proeza técnica dos helicópteros que despejam bombas e *napalm* sobre os camponeses (TD-1). Compare-se este discurso de celebração da beleza e do bom aroma dos aparatos bélicos mortíferos – “*I love the smell of napalm in the morning*” – com os trechos de Marinetti, louvando a beleza da guerra, que Benjamin cita como exemplos da estetização da política pelo fascismo.

341 Pode-se argumentar que a distopia dos drones escapou do âmbito da ficção e invadiu o real, tornando-se muito bem documentada, quando assimilamos o fato de que o genocídio em Gaza, que ao início de 2026 já tinha ceifado mais de 70.000 vidas, foi realizado com ampla utilização de bombardeios aéreos realizados por aviões não tripulados, com alvos selecionados por I.A.s e cumplicidade explícita das “Big Tech” sediadas no Vale do Silício (Califórnia, USA), através de projetos como The Gospel, Lavender e Where’s Daddy; empresas como Google e Amazon são parceiras do projeto imperial sionista através do projeto Nimbus, assim como a Meta atua na censura massiva de conteúdos que denunciam o morticínio e a limpeza étnica promovidos pela *joint venture* Israel-EUA; demonstrar solidariedade ao povo palestino é marcado para banimento ou deletamento de perfil pela empresa chefiada por Zuckerberg: sobre o tema, ver SOLAGNA, F. “Gaza: Como Funcionam As I.A.s da Morte”, in: *Outras Palavras*, 2026: <https://outraspalavras.net/geopoliticaeguerra/gaza-como-funcionam-as-ias-da-morte/>; HUMAN RIGHTS WATCH (ONG), *Meta’s Broken Promises: Systemic Censorship of Palestine Content on Instagram and Facebook*: <https://www.hrw.org/report/2023/12/21/metabrokenpromises/systemic-censorship-palestine-content-instagram-and>

O brilhantismo do filme de Coppola está na *sátira* que ele realiza desta postura de embelezamento do bélico, que também é partilhada por boa parte das platéias despolitizadas que compram ingressos para assistir grandiosos espetáculos de destruição projetados no telão do cinema: o *gozo perverso* com o espetáculo destrutivo, que fornece altos lucros a certos filmes catástrofe, marca um filão da indústria cinematográfica que é o reflexo servil da TD-1, intitulado de maneira irônica por um festival de animé de Amsterdam como “a estética Kaboom!”. A distopia não está imune a ser ferramenta da TD-1, propiciando um gozo perverso com aniquilações de larga escala (kabooms) no telão, *perversidade sádica* tornada banal que é atribuível a muitas platéias que nas salas comerciais desfrutam com as hecatombes filmadas presentes em filmes como *Mad Max*, *O Dia Depois de Amanhã*, *Velozes e Furiosos* etc. Em um livro intensamente atento à problemática contemporânea, lidando com *Walter Benjamin e a Guerra de Imagens*, o pesquisador Márcio Seligmann-silva analisa com acuidade o fenômeno: trata-se de

atitude típica da sociedade do espetáculo que contempla com gozo a sua autodestruição. Podemos pensar na explosão de filmes-catástrofe das últimas décadas como um modo ambíguo de realizar esse gozo mórbido e, ao mesmo tempo, como uma tentativa de enfrentar nossos medos, por demais calcados no real. (SELIGMAN: 2023, p. 149)

Tais catastróficos espetáculos, se são muitas vezes despolitizantes, também se deve ao fato de que os espectadores, com este “gozo mórbido”, não se mobilizam. Sabem que estão diante de um desfile de imagens, apenas, e gozam também com o poderio da tecnocracia que produziu aqueles filmes. Sabem que não se trata de contato com o real, mas de um simulacro que permite “férias da realidade” e descarga de impulsos *agressivos* e de erotismo recalcado; que após serem impactados por um tsunami de estímulos sensíveis chocantes, testemunhando a destruição da Casa Branca por aliens ou grandes devastações causadas por dilúvios e *twisters*, poderão sair da sala, são e salvos, aliviados de tensões malsãs, para comer um Big Mac (produzido via C.A.F.O.s, uma óbvia TD-1) e pegar um Uber rumo ao conforto de suas casas netflixadas, onde poderão seguir no consumo imagético talvez de conteúdos mais suaves: uma *sitcom* depois do apocalipse fílmico, seguida por um *talk show* engraçado, complementado pela sobremesa-zumbi em *The Walking Dead* ou *The Last of Us*. Este panorama técnico-cultural emancipa?

Como já mencionamos ao fim de nossa análise sobre *Matrix*, o *blockbuster* apocalíptico, ao transformar-se em espetáculo vendável, domestica um conteúdo que, caso elaborado com os princípios de uma segunda técnica emancipada (TE-2), segundo os parâmetros da *politização da arte pelo comunismo*, poderia servir como denúncia de um sistema ensandecido, que produz a catástrofe climática e a extinção de espécies e povos-outros-que-modernos, estes que vão sendo aceleradamente “desaparecidos” no Antropoceno.

Benjamin um dia afirmou que “o capitalismo não vai morrer de morte natural”³⁴², de maneira que não basta que saibamos pacientemente esperar por sua auto-abolição automática; em

342 BENJAMIN, *A obra das passagens*, GS V-1, p. 819., apud WOHLFBART, p. 12.

termos correntes no Brasil, poderíamos traduzir a frase lapidar dizendo que o capitalismo só vai morrer de morte matada e não de morte morrida.

A questão suplementar que se coloca, nas condições do Antropoceno, é a de evitar que a *morte da natureza* seja o verdadeiro ponto final do capitalismo, não subsistindo *após* ele sequer a possibilidade de florescimento de um modo de produção que o supere, já que estaríamos em uma *wasteland* total, um campo de ruínas e escombros, com a fauna e a flora do planeta aniquilados em tal magnitude que vigiria uma conjuntura sombria como aquela plasmada na distopia canibal *The Road*, escrita por Cormac McCarthy, ou prevista no livro *O Mundo Sem Nós* de Weisman.

O futuro do cinema está em disputa e esta tese, para além de afirmar a necessidade de uma estética que esteja à altura da problemática do Antropoceno e que possa nos *aterrar*, no sentido Latouriano, reivindica um certo legado Benjaminiano. A aposta numa segunda técnica (TE-2) que possa ser anti-dominância, anti-opressão, na contra-corrente da ideologia do progresso, abrindo o *Spielraum* de um outro mundo possível, re-generado e re-equilibrado, em que *Dike* tivesse reganhado seus direitos sobre *Húbris*. A TE-2 seria um modo de praticar não a *tecnofobia*, nem o ludismo, nem uma adesão a práticas *anarco-primitivistas*, mas um uso sábio da técnica através do qual poderíamos experimentar uma *harmonização*, uma *cooperação*, um *convívio* com a Natureza mais do que sua subjugação. Mas nada garante que nosso mundo *hi-tech* esteja rumando para esta utopia pretendida e não para uma distopia encarnada.

Praticando uma extrapolação, poderíamos dizer que a I.A. hoje produz "arte" a partir de um comando simples expedido pelo usuário, com incremento da artificialidade, o que incide sobre filmes cada vez mais saturados de CGI (*computer graphic info*). A partir do fim do séc. XX há também o surgimento do *animé* 100% digital (*Cassiopeia* e *Toy Story* sendo os precursores) e a mescla de atores de carne-e-osso filmados em interação com animações (*Uma Cilada para Roger Rabbitt*). Atualmente, a metamorfose que a difusão das IAs está acarretando envolve uma crise envolvendo roteiristas, atores, atrizes e outros trabalhadores da indústria que temem ficar desempregados ao terem suas funções supridas por computadores inteligentes e máquinas que aprendem: o filme *The Congress – Congresso Futurista*, de Ari Folman, adapta um romance de Stanislaw Lem que tematiza estas mudanças, já que a protagonista, interpretada por Robin Wright, é escaneada e substituída por uma versão digital dela mesma, a ser manipulada computacionalmente – quem precisa de uma atriz em carne e osso se a corporação é dona da Big Data que pode ser remixada? Distopia prepondera, utopia escasseia.

6.5: O FUTURO DO CINEMA E DE SUA MISSÃO HISTÓRICA: A encruzilhada utópica-distópica da técnica-imagética e o apelo pelo *Spielraum*

A primeira técnica (TD-1) "almejava efetivamente o domínio da natureza; a segunda (TE-2) a cooperação entre natureza e humanidade" (p. 290), afirmou Benjamin. A segunda técnica reveste-

se de tintas utópicas no texto do autor, que afirma que o cinema, para além de abrir um *Spielraum*, ou seja, campo de jogo e manobra, ensinaria uma "lida com a aparelhagem":

O filme serve pra exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas - é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN: 1994)³⁴³

Esta compreensão do papel histórico do cinema diante de uma técnica cada vez mais perversa, a ponto de não ser mais possível encontrar natureza pristina, ou seja, que ainda não tenha sido transformada e moldada pela ação humana tecnicamente mediada, é um dos grandes trunfos de Benjamin. Ele soube compreender como poucos as radicais metamorfoses da percepção humana – compreendida não como universal, imutável, independente das especificidades histórico-culturais, mas sim passível de transformações em sintonia com as novidades tecnológicas.

No entanto, em virtude da época em que ele vive e escreve ser ainda relativamente cega e surda à *ecologia*, Benjamin não opera com a noção de um desequilíbrio ecossistêmico acarretado pelo aparato técnico humano, o que parece tingir de certo conformismo teses como esta: "dentre as funções sociais do cinema, a mais importante consiste em estabelecer o equilíbrio entre o ser humano e a aparelhagem." (Benjamin, op. Cit, XVI, p.306). É bem verdade que o autor também adjetiva como *monstruosa* a “aparelhagem técnica de nossos tempos”, esta que *deveria tornar-se* (utopia) “objeto da inervação humana – eis a tarefa histórica em cujo serviço o cinema tem seu verdadeiro sentido”, de modo que seria assim propiciada uma “transformação das inervações do corpo coletivo em tensões revolucionárias e, por sua vez, dessas tensões em novas inervações” (Seligman-Silva, op cit, p. 140).

Talvez Benjamin pensasse, a partir de obras a que teve acesso de Chaplin, Vertov, Eisenstein, Gance etc., que o cinema trazia plasmado em suas obras uma possibilidade de imersão, audiovisualmente mediada, em fenômenos como: engrenagens fabris, trilhos de locomotivas, máquinas voadoras dos primórdios da aviação, carros movidos a motor de combustão interna, dentre outras expressões da *monstruosa* técnica de que foi contemporâneo, que começaram a ter sua exponibilidade aumentada ao terem imagens projetadas nos telões; foram assim se “inervando” no aparato perceptual dos humanos submetidos a tais espetáculos.

Ponta-de-lança da visibilização do mundo tecnicizado, o cinema é “pedagógico” das transformações epocais que vem avançando sobre o respeitável público como aquele trem chegando na estação no seminal filme dos Lumière, e que contam-nos ter sido tão chocante para as primeiras platéias. O cinema serviria assim, como ambíguo amálgama de TD-1 e TE-2, como "choque de realidade", como aparato para uma metamorfose da percepção rumo a um mundo de arte pós-aura, pós-culto, pós-contemplação.

343 BENJAMIN. *A obra de arte...*, primeira versão. In: *Obras Escolhidas 1 – Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense, 1994.

Benjamin nos fornece caminhos hermenêuticos fecundos para interpretar uma percepção que passa a ser interpelada por conteúdos sensíveis repletos de cortes, saltos espaço-temporais, solavancos, acelerações, retardamentos, resumíveis nos termos de edição *jump-cut*, *timelapse*, *slow motion* etc. A montagem fílmica, da qual cineastas soviéticos como Kuleshov, Eisenstein e Vertov foram grandes inovadores, serve portanto ao aprendizado de uma nova forma perceptual pós-aurática, pós-contemplativa, chocantemente nova, típica da situação urbano-industrial, que Kátia Muricy bem sintetizou em seu capítulo sobre Benjamin em *Os Filósofos e a Arte*:

Estes ensaios respondem às necessidades de análise do fenômeno a que Benjamin chama de ‘mudança na estrutura da experiência’. (...) Nas sociedades modernas, o declínio da experiência (*Erfahrung*) corresponderia a uma intensificação da vivência (*Erlebnis*). A atrofia da experiência no mundo moderno decorre de um estado de alerta da percepção às múltiplas e constantes possibilidades de choques que nele existem na vida cotidiana das grandes cidades: o transeunte em meio às massas anônimas que enchem as ruas, sobressaltado, esbarrando aos trancos, agudamente atento à sinalização, ou o operário submetendo seus movimentos corporais ao automatismo da máquina, em uma eloquente submissão do tempo orgânico ao tempo industrial. (...) O cinema, exemplo mais completo da arte pós-aurática, já que a reprodução técnica não é uma possibilidade, mas a condição de sua existência – tem na recepção do choque a sua regra: a percepção intermitente é o seu princípio formal. (MURICY: 2010, pgs. 194, 200, 201)³⁴⁴

Aqui devemos parar para refletir sobre a missão histórica de um cinema que possa ajudar a acionar o freio de emergência contra a distopia do real em que chafurdamos: um outro cinema possível, neste sentido uma arte *utópica* ainda a construir, com as ferramentas da segunda técnica (TE-2), subtraída das mãos dos opressores. Uma arte fílmica que enraíza seu sentido não em *acostumar* os sujeitos às condições muitas vezes massacrantes do Antropoceno urbano-industrial. O que precisamos mais que tudo, talvez, não é do mero aprendizado sobre o aparato técnico em que estamos imersos, que o transforme em “inervação” e que assim nos acostume a ele, harmonizando-nos com sua cada vez mais pervasiva presença; mas sim estamos necessitados de aprender as *artes de regeneração de uma terra ferida à qual devemos permanecer fiéis* (é o que nos apontam as obras de Coccia, Tsing e outros), ou seja, um cinema que nos ensina as sabedorias cabíveis para que possamos *viver nas ruínas*, e nelas forjar caminhos para um mundo reinventado onde caibam muitos mundos, de alianças inter-espécies e de holobiontes, onde compomos com Gaia.

Em Benjamin, podemos colher inspiração para teorizar e praticar um *cinema* que saiba resistir à barbárie, a que aqui está e aquela que ainda vem (Cf. Stengers), também através da idéia da *libertação de um potencial pretérito de emancipação que foi impedido de eclodir*. Por meio de uma *rememoração* dos potenciais que ficaram adormecidos, como brasas por baixo de uma fogueira que se supôs extinta, mas cuja chama pode ser reavivada, podemos inventar caminhos entre as ruínas para que também possa regenerar o que perdeu-se, esvaziou-se ou superficializou-se nas vivências contemporâneas de infoxicação e hiperconectividade.

344 MURICY, Kátia. “Walter Benjamin: Alegoria e Crítica”. In: HADDOCK-LOBO (org), *Os Filósofos e a Arte*. RJ: Rocco, 2010. Pgs 181 a 204.

Neste contexto, certas vertentes do cinema especulativo distópico nos afetam de maneira assustadora e acabrunhante, não para que nos acostumemos e nos adaptemos à tecnicidade contemporânea, muito menos para que nos conformemos a ela fazendo desta situação algo fatalmente dado e que deve tornar-se uma inervação de nosso próprio organismo. Mas sim para que possamos perceber com consternação os descaminhos e rumos potencialmente cataclísmicos desta tecné do séc. XXI e próximos. O cinema especulativo distópico poderia, portanto, atuar sobre nós com um efeito que poderíamos nomear, fazendo referência a uma das melhores revistas de cultura cinematográfica que emergiu nos últimos anos, a *Beneficial Shock!*³⁴⁵, como um “choque benéfico” – como quando se diz que algo causou no sujeito um “choque-de-realidade” que pode ser benfeitor, ao retirá-lo de um delírio irrealista ou de uma esperança ingênua.

Filmes como *Matrix* e *Blade Runner*, como buscamos defender nos capítulos precedentes, acendem alertas aterradores sobre uma possível *autonomização* dos produtos mais avançados da tecnociência humana, com a emergência de andróides, robôs, organismos cibernéticos, mega computadores dotados de I.A. em seus “cérebros eletrônicos”, que acabam se recusando a seguirem sendo meros serviçais da TD-1 e tentam se insurgir ou se tomar senhores (como o HAL de *2001: Odisséia No Espaço*, de Kubrick). Paranóia delirante ou alerta que deve ser escutado?

A tensão dialética entre a utopia de um cinema repleto de *Spielraum*, onde o júbilo do *homo ludens* se soma ao ímpeto revolucionário, em contradição com a distopia cotidiana de um cinema posto a serviço da dominação, da alienação e da opressão, prossegue no cerne de uma concepção neo-Benjaminiana que aqui obramos para tentar mapear, e que pode ser capaz de nutrir nossa teoria e práxis sobre o Cinema no Antropoceno. Assim o cinema pode também auxiliar, como vimos em nossa análise de *Nostalgia da Luz* de Guzmán, a escovar a história a contrapelo pra fazer eclodir um outro mundo possível, onde os escombros cessem de amontoar-se aos pés do “anjo da história”, arrastado pelo vento devastador do progresso:³⁴⁶

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são os que chamamos de bens culturais. Todos os bens materiais que o materialista histórico vê têm uma origem que ele não pode contemplar sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima de seus contemporâneos. Nunca houve um monumento de cultura que também não fosse um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na

345 BENEFICIAL SHOCK! *The Awe and Wonder Issue*. 8A edição. UK: 2023. Cf.

<https://www.beneficialshock.com/products/copy-of-issue-eight-awe-and-wonder>

346 Para aprofundamento de temáticas Benjaminianas que aqui não foram alvo de abordagem mais minuciosa, o autor convida à leitura de outros de seus ensaios sobre este pensador, ambos realizados durante seus estudos de mestrado e doutorado na FAFIL-UFG, a serem futuramente submetidos para publicação em periódicos acadêmicos e que por enquanto estão disponíveis no Substack e site A Casa de Vidro para que possam ser comentador, debatidos e aprimorados antes da submissão à revisão crítica dos pares: *Os Anéis da Experiência e a História dos Vencidos*: <https://open.substack.com/pub/eduardocarlidemoraes/p/walter-benjamin-os-aneis-da-experiencia>; *O Alerta de Incêndio e o Freio de Emergência: O Que Fazer de Benjamin na Encruzilhada do Antropoceno*: <https://acasadevidro.com/o-alerta-de-incendio-e-o-freio-de-emergencia-o-que-fazer-de-benjamin-na-encruzilhada-do-antropoceno/>.

medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.³⁴⁷

Bem, é preciso também escovar a história do Antropoceno a contrapelo, e o conceito de Capitaloceno nos ajuda neste sentido, assim como as noções Benjaminianas aqui expostas que convidam a pensar *uma outra técnica possível*: a utopia ainda por concretizar de uma técnica que não sirva à dominação e sim à libertação, não à clausura mas à abertura de um *Spielraum* que precisa nos conduzir para além do “realismo capitalista” Fisheriano: que seja mais fácil imaginar o fim do capitalismo que o fim do mundo; que seja mais fecunda a escuta das vozes dos vencidos do que é hoje a calamitosa ressonância dos que triunfam pela exploração e pela crueldade. Tal é o sentido de um dos mais belos textos de Benjamin, *A Caminho do Planetário*, trecho final de *Rua de Mão Única* (1928):

...a técnica traiu a humanidade e transformou o leito de núpcias em um mar de sangue. Dominação da Natureza, assim ensinam os imperialistas, é o sentido de toda técnica. Quem, porém, confiaria em um mestre-escola que declarasse a dominação das crianças pelos adultos como o sentido da educação? Não é a educação, antes de tudo, a indispensável ordenação da relação entre as gerações e, portanto, se se quer falar de dominação, a dominação das relações entre as gerações, e não das crianças? E assim também a técnica não é dominação da Natureza: é dominação da relação entre Natureza e humanidade.³⁴⁸

A transformação do leito de núpcias em mar de sangue a partir da dominação técnica da natureza e do colapso da embriaguez de pertença cósmica tem a ver também com a marcha impiedosa do progresso que a tudo *artificializa*. Como aponta Mariana Andrade em sagaz percepção acerca do planetário, este dispositivo que, ao invés de pleno envolvimento com o cosmos que integramos, cria um espaço confinado e controlado em que os conhecimentos astronômicos são ensinados e percebidos sempre pela mediação de uma artificialização extrema, marca do Antropoceno:

O título dessa imagem de pensamento *A caminho do planetário* remete ao ambiente fechado especialmente projetado para recriar a aparência de planetas e estrelas, isto é, um céu artificial com o objetivo de simular os mais diversos fenômenos celestes. Uma ferramenta didática para o ensino dos conhecimentos produzidos pela astronomia, o planetário aparece como imagem paradigmática do desencantamento do mundo moderno: uma experiência com o cosmos realizada por meio de uma simulação visual num ambiente controlado e artificial. Essa imagem também pode ser associada ao modo como, na atualidade, diante de uma crise ambiental que anuncia o colapso terrestre, presenciamos a proliferação de discursos sobre a pesquisa e exploração espacial com vistas ao descobrimento de planetas com condições propícias à vida humana, e ou a possibilidade de desenvolvimento tecnológico para a simulação dessas condições oferecidas pela Terra em outros planetas. ‘Se uma parte de nós acha que pode colonizar outro planeta, significa que ainda não aprenderam nada com a experiência aqui na Terra; eu me pergunto quantas Terras essa gente precisa consumir até entender que está no caminho errado (Krenak, 2020a, p. 26). De acordo com as reflexões benjaminianas, ao relegar o valor da genuína experiência coletiva de pertencimento e vinculação cósmica, a modernidade sucumbe às forças destrutivas da técnica... (ANDRADE: 2025, p. 136)³⁴⁹

347 BENJAMIN, Walter. Teses sobre a História. In: *Walter Benjamin — Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet e prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

348 BENJAMIN, W. “A Caminho do Planetário”. URL: <https://www.culturaebarbarie.org/blog/2009/05/a-caminho-do-planetario-walter.html>

349ANDRADE, Mariana. *O anjo canibal: sobre alguns temas reunidos entre Walter Benjamin e o Brasil*. Tese de doutorado, UFG, 2025. Acesse em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/115/o/Tese_-_Mariana_Final_-_BC.pdf

Qual o cinema que corresponde à tarefa histórica de superação do mar de sangue em que se transformou a técnica sob o domínio de imperialistas, mega concentradores de capital, líderes fascistas etc.? Como evitar o caminho equivocado de nutrir os *planos-de-fuga* da Terra em enredos que requentam o mito da Arca de Noé, desta vez com foguetes e satélites, e possam nos fazer *ater-rar* plenamente, mesmo que seja para encontrar meios de *viver nas ruínas* e *encontrar caminhos novos em meio aos escombros*? A estas questões ainda em aberto, que não tem resolução teórica desconectada da transformação prática, nem estética desplugada da política, esta tese procurou proporcionar farto alimento ao pensar e ao agir. Pois fazer cinema é uma forma de ação. E importa com quais valores e intenções ético-políticas envolve-se com esta *práxis artístico-cultural* que talvez seja a faceta, no campo estético, mais eminente do que é o Antropoceno no âmbito geológico.

“A exploração da natureza atingiu um tal ritmo que os prejuízos podem ser irreversíveis. Essas evidências são os pesos maciços que pesam sobre nosso presente”, escreve Wohlfarth. Apon-tando para uma encruzilhada que é crucial e que abre-se para um caminho utópico e outro distópico, o autor afirma:

Ou a espécie humana, chegando *in extremis* a um mínimo de acordo coletivo, começará a implementar uma geoeologia durável: essa será a hora da segunda técnica; ou então os novos espaços desbravados pelo sistema capitalista se estreitarão à medida que ele se total(itar)iza e só a natureza lhe ditará os limites que nenhuma força humana, nenhuma rev-olução ou regulação, terá conseguido impor a ele. Um meio-termo é sem dúvida o mais provável: o famoso *muddling through*. (WOHLFARTH: op cit)

Precisamos de um cinema que nos ajude a não ficarmos reféns do conformismo, do imedi-atismo, das soluções de improviso, das falácias tecnosolucionistas, de todas as ingenuidades idealis-tas envolvendo seja a intervenção divina, seja um miraculoso *tecnofix* via geoengenharia, e que abra-nos o horizonte para os dois sentidos de *Spielraum*:

Essa palavra *Spielraum* designa o campo dos possíveis que se abrem diante de uma hu-manidade que despertou para si mesma. Mas é em seu sentido habitual – de uma margem de manobra bastante estreita – que ele reaparece nos escritos e na correspondência de Ben-jamin. (...) A teoria do *Spielraum* só tem a verdade que está por vir. Quando Scholem ressalta as pretensas contradições no ensaio sobre a “Obra de arte”, Benjamin lhe responde: ‘O nexo filosófico (...) entre as duas partes (...), a Revolução a fornecerá de modo mais eficaz que eu’. (WOHLFARTH: op cit, pg. 43-44)

Que revolução fílmica tem a habilidade de responder a tal desafio e apelo? Como filmar algo que possa suscitar uma relação com a segunda técnica que seja lúdica, não-predatória e ainda por cima revolucionária? Isto não estaria prefigurado em *O Homem com a Câmera* (1929), de Dziga Vertov, mais de um século atrás? Como seria possível puxar o freio de emergência deste trem em que a hu-manidade viaja, com auxílio da arte, se é mais fácil imaginar o capitalismo destruindo o mundo do que sendo freado e levado a ponto morto pela espécie de ser vivo dominante?

6.6: DIANTE DA QUEDA DO CÉU, COMO ADIAR O FIM DO MUNDO? - Interlocuções com Kopenawa e Krenak

Para que não fiquemos reféns do pensamento eurocêntrico, nem submissos a uma filosofia importada, replicando o modelo metrópole-colônia no âmbito intelectual, convém questionar com ceticismo os prováveis ou explícitos elementos de imperialismo cognitivo que possam exercer os saberes e doutrinas oriundos da Europa, mesmo aqueles que parecem abraçar as pautas da decolonialidade ou da interseccionalidade. Por um lado, ao invés da adesão acrítica e ingênua ao que nos chega da Europa, importa tentar traduzi-los e transcriá-los para nossos “tristes trópicos”, assim nomeados por Lévi-Strauss, fazendo as adaptações e mutações condizentes com nossa conjuntura no Sul global. Mas importa sobretudo abrir horizontes para o que nasce autenticamente do solo da terra nomeada Pindorama, em tupi-guarani, para referir-se ao território que depois seria batizado por europeus conquistadores a partir do pau-brasil que daqui extraíram para quase torná-lo extinto. É pertinente também pensar a partir do que nasce dos territórios que estão sob o signo de Pachamama³⁵⁰.

Neste subcapítulo, veremos como certas elaborações conceituais, como as de Benjamin, podem ser postas em diálogo e contrastadas de maneira fecunda com cosmovisões nascidas de povos tradicionais, indígenas, quilombolas, ribeirinhos, sobretudo a partir da marcante presença, no debate intelectual atual, de Davi Kopenawa e Ailton Krenak, agentes de uma tendência importante de *descolonização do imaginário eurocêntrico que ainda, em larga medida, nos habita*³⁵¹. Foi o que fez Mariana Andrade, em tese de doutorado defendida na UFG, em que a autora expõe os vínculos entre a catástrofe que acumula escombros aos pés do “anjo da história” e a ideologia do progresso conectada às práticas desenvolvimentistas, aqui compreendidas por oposição a uma cosmovisão *envolvimentista*, como poderíamos dizer sob inspiração de Nego Bispo:

as teses benjaminianas são fortemente marcadas por uma crítica mordaz à ideologia do progresso, isto é, à crença cega e irrefletida, perigosamente otimista, no progresso da humanidade. Para o filósofo, foi esta certeza, a de estar no rumo do desenvolvimento histórico progressivo da humanidade, que impediu a devida compreensão do fenômeno da ascensão do fascismo: ele foi erroneamente tomado como um movimento retrógrado e anacrônico e, por isso, excepcional, o que dificultou profundamente, no âmbito prático, a mobilização e união de forças de oposição. (ANDRADE, M: op cit, 2025, pg. 92)

350 A Pachamama, cultuada sobretudo pelos povos da Cordilheira dos Andes, também conhecida como Mãe Terra, é hoje figura central nas propostas de adicionar a Constituições nacionais a noção de Direitos da Natureza, como ocorreu no Equador e na Bolívia (esta última auto-descrita como “nação pluriétnica”), cf. GUDYNAS, *Direitos da Natureza: Ética Biocêntrica e Políticas Ambientais*. Elefante: 2020. Pachamama foi assim descrita em bela síntese pelo escritor uruguaio Eduardo Galeano: “La diosa tierra recoge en sus brazos a los cansados y a los rotos, que de ella han brotado, y se abre para darles refugio al fin de la viaje. Desde abajo de la tierra, los muertos la florecen.” (Em: “Memórias Del Fuego”)

351 Na obra de Amílcar Cabral, no território africano, e de Paulo Freire, no território sul-americano, encontramos elementos para a elaboração de uma robusta teoria e uma potente práxis sobre a “descolonização das mentes”. Para aprofundamento desta temática no contemporâneo, conferir: DILGER; LANG; PEREIRA (org.). *Descolonizar o Imaginário – Debates sobre pós-extratativismo e alternativas ao desenvolvimento*. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, Autonomia Literária e Elefante, 2016.

Diante do *aviso de incêndio* disparado pela ciência do clima e a necessidade de pensar a revolução-por-vir como *freio de emergência*, não seria pertinente conectar o “saber dos limiares” [*Schwellenkunde*] que caracterizam o pensamento de Benjamin (Andrade: op cit, p. 41)? Ainda mais considerando que atravessamos hoje o limiar entre a época geológica do Holoceno para o que se pretende denominar Antropoceno? Neste contexto, não se alçam ao status de conceitos tão importantes quanto os de Benjamin a *queda do céu* anunciada pelo xamã yanomani Kopenawa e às *ideias para adiar o fim do mundo* propostas pelo sábio representante do povo Krenak, Ailton?

A presença fílmica destes dois pensadores indígenas já é notável em vários aspectos: Kopenawa é figura de proa em produções recentes como: *A Queda do Céu*, realização de Eryk Rocha³⁵² e Gabriela Carneiro da Cunha; *A Última Floresta*, de Luiz Bolognesi; e *Gyuri*, de Mariana Lacerda³⁵³. Já o povo yanomami a que pertence possui presença fílmica multifacetada, inclusive suscitando acirradas controvérsias no campo da antropologia devido à caracterização como “povo feroz” oriunda da obra de Napoleon Chagnon e que se plasmou no filme *The Ax Fight – A Luta de Machados* (1975, de Chagnon e Asch), filmado no Sul da Venezuela, e depois analisado criticamente por Adam Curtis em *The Trap*. Já Krenak, além de ser entrevistado em *Pisar Suavemente na Terra*, já comentado anteriormente nesta tese, participa também da mini-série *Guerras do Brasil.doc*, do documentário “Índio Cidadão?” de Rodrigo Siqueira³⁵⁴, de *Sociedade do Medo* de Adriana Dutra (2022), além de ser um dos interlocutores de Sidarta Ribeiro em *Criaturas da Mente* de Marcelo Gomes, dentre outros.

Tal fenômeno, o incremento da “pegada audiovisual” de ambos, nos dá ensejo para pensar o poderio de proliferação de ideias cruciais para adiar o fim do mundo e para evitar o despencamento do céu que são veiculadas mais pela oralidade, ainda que mediada pela imagem-e-som, do que pelo texto escrito. Vale ressaltar que é sobretudo *partindo da palavra falada* que foram gerados livros como *A Queda do Céu*, escrito pelo etnógrafo francês B. Albert a partir de diálogos com o xamã yanomami, e sua sequência *O Espírito da Floresta* (2023), além de *Futuro Ancestral* (2022), *O*

352 Filho de Glauber Rocha, estudioso do Cinema Novo ao qual dedicou um documentário-compêncio, Eryk Rocha deu voz ao povo yanomami neste documentário etnográfico que serve de veículo para testemunhos de Kopenawa sobre seus transe xamânicos e sua visão “apocalíptica” a respeito das consequências em curso e por vir das devastações impostas ao planeta pelo “povo da mercadoria (*nape*)” gerador de uma “epidemia *xarara*”. Disseminado pela Netflix, o filme tem o título internacional *The Falling Sky*.

353 Durante o período deste doutoramento, o autor colaborou com a realização de um evento para projeção e debate do documentário de Mariana Lacerda, *Gyuri*, que gerou um vídeo contendo apresentação e análise da importância do filme realizado pela Profa. Carla Milani Damião, orientadora desta tese; a atividade teve participação na discussão de estudantes do Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena (NTFSI) da UFG (<https://intercultural.letas.ufg.br/p/ntfsi>). Assista em: <https://youtu.be/la2tTfZKhw0>. Sinopse: “Uma linha geopolítica improvável entre a pequena aldeia húngara de Nagyvárad e a Terra Indígena Yanomami, na Amazônia brasileira. Judia, sobrevivente da Segunda Guerra, Claudia Andujar exilou-se no Brasil e dedicou a vida à salvaguarda dos povos yanomami. Seu valioso acervo, sua militância incansável, seu passado de guerra e a vulnerabilidade atual dos indígenas são revistos por meio de diálogos de Andujar com o xamã Davi Kopenawa e o ativista Carlo Zacquini, com a interlocução do filósofo húngaro Peter Pál Pelbart.”

354O documentário de Siqueira registra sobre a luta das nações indígenas brasileiras pela conquista e manutenção dos direitos constitucionais conquistados na Constituinte de 1987/88 e pode ser visto no site da Câmara dos Deputados: <https://www.camara.leg.br/tv/432678-indio-cidadao/>

Amanhã Não Está À Venda (2020), *A Vida Não É Útil* (2020) e *Ideias Para Adiar o Fim do Mundo* (2019), todos eles editados no Brasil pela Companhia das Letras a partir de palestras de Ailton Krenak e hoje alçados ao status de *best-sellers* ³⁵⁵.

Em meio à exuberância da floresta tropical Amazônica, o documentário *Wildlife* (da National Geographic e da BBC), produzido em 1990, dá voz a Davi Kopenawa para que ele dispare: “os brancos não entendem que, ao arrancar minérios da terra, espalham um veneno que invade o mundo e que, desse modo, ele acabará morrendo.” O xamã yanomami formula uma crítica radical da civilização daqueles que iniciaram a Conquista da América lá pelos idos do século XV e XVI: civilização encabeçada por aqueles que apelida de “o povo da mercadoria”, ou simplesmente “os brancos”, espalhadores demoníacos da fumaça de epidemia e dos ecocídios de vasta escala:

As coisas que os brancos extraem das profundezas da terra com tanta avidez, os minérios e o petróleo, não são alimentos. São coisas maléficas e perigosas, impregnadas de tosses e febres. Por isso devem ser mantidas onde Omama as deixou enterradas desde sempre. (KOPENAWA; ALBERT: op cit, p. 357)

Este discurso é bem próximo ao dos movimentos sociais anti-extrativistas que hoje lutam para que o aquecimento global seja amainado e freado com urgência, o que só ocorrerá se pararmos de queimar loucamente combustíveis fósseis – carvão, petróleo e gás natural – que devem mantidos soterrados. A profecia de Kopenawa sobre uma iminente e cataclísmica “queda do céu” ocorrerá, afirma este, se não sossegar-mos nosso ímpeto feroz de *des-envolvimento* que derruba florestas e arranca toneladas de minérios dos subterrâneos da terra. Sobre a civilização que queima loucamente combustíveis fósseis, que arrasa florestas em busca de póis dourados, que revolve a terra com seus tratores e cobre a terra com cimento, Kopenawa vaticina: “São comedores de terra cheios de fumaças de epidemia. Acham-se todo-poderosos mas seu pensamento é cheio de escuridão.” (p. 358)

Nos transe xamânicos inspirados pelo pó yãkoana, Kopenawa tem visões profético-apocalípticas em que o mundo se incendeia. Nada disso soará estranho a quem esteja minimamente consciente sobre o problema global contemporâneo do Efeito Estufa, cujas causas o xamã aponta com justeza: estamos gerando “fumaças de epidemia” ao arrancar da terra minérios que *Omama*, em sua sabedoria, havia enterrado e que devem permanecer assim, devidamente soterrados, já que são perigosos à biosfera e ameaçam a vivacidade e a fertilidade da floresta. Toda a teia da vida poderá ser rasgada caso continue-se a extrair minérios e petróleo para queimá-los em fábricas maléficas:

Não foi à toa que *Omama* soterrou o ferro, o ouro, a cassiterita e o urânio, deixando acima do solo só nossos alimentos. Assim guardados (...) os minérios não representam perigo. Mas se os brancos os arrancarem todos do solo, afugentarão o vento fresco da floresta e queimarão seus habitantes com sua fumaça de epidemia. Nem as árvores, nem os rios, nem mesmo os *xapiri* poderão conter seu calor. Então, ao ficar sem peixes para comer e sem néctar de flores para beber, o ser sol (...) descera à terra, enfurecido, para devorar os humanos como se fossem macacos moqueados. (...) Quando os brancos arrancam os minérios

355 Segundo a Academia Brasileira de Letras (ABL), que consagrou Ailton Krenak como “imortal”, e a Ed. Cia das Letras, as obras deste autor são um “fenômeno de vendas” no Brasil, com mais de 500.000 cópias de seus livros vendidas. Cf. <https://www.instagram.com/p/DKAt9mxMv1V/>

da terra, trituram-nos com suas máquinas e depois os aquecem em suas fábricas, ele então exala uma poeira fina, que se propaga como uma brisa invisível em suas cidades. É uma coisa de feitiçaria perigosa, que entra nos olhos e vai estragando a vista. (...) A fumaça dos metais, do óleo dos motores, das ferramentas, das painéis e de todos os objetos que os brancos fabricam se misturam e se espalham por suas cidades... Entram nos olhos e invadem o peito. É um veneno que suja o corpo dos brancos das cidades, sem que o saibam. Depois, toda essa fumaça maléfica flui para longe e, quando chega até a floresta, rasga nossas gargantas e devora nossos pulmões. Queima-nos com sua febre e nos faz tossir sem trégua, e vai nos enfraquecendo, até nos matar. (KOPENAWA; ALBERT: op cit, p. 360-363)

Segundo o comentário pertinente de Alécia Bretas, “o tema da ‘queda do céu’ talvez possa ser lido e interpretado, nos termos de Benjamin, como uma ‘imagem dialética’ – um símile das tensões sem solução entre o mito e a história, a cultura e a barbárie, a memória e o esquecimento situadas nas vertigens do antropoceno.” (Bretas, 2020: p. 28) A interação com a obra de Benjamin permite-nos criar constelações de teorias e práticas onde dissolvem-se as fronteiras rígidas entre estética, ética e política, já que em todos estes âmbitos é possível e desejável resgatar a “história dos vencidos apagada das narrativas oficiais”, o que está em sintonia com a bandeira tão contemporânea que nos impele a transformar o luto em luta, já que “a possibilidade de ser enlutada é um pressuposto para toda vida que importa” (Bretas: 2020, p. 42-43, em diálogo com o pensamento de Judith Butler).

O pensamento insurgente de Ailton Krenak incrementa sua difusão e impacto na sociedade brasileira a partir dos crimes sócio-ambientais que devastam o Rio Doce, curso d’água que o povo Krenak chama de Watu e considera como avô. Sua obra, com tintas Benjaminianas, quer contribuir para *refrear emergencialmente a marcha insana para o abismo* desta civilização, embriagada com a ideologia do progresso e do des-envolvimento, que encaminha-se para o colapso. Em palestras a que pude assistir do autor, proferidas na UFG em 2019 e no FICA de 2025, ficou evidente que o uso da fala por Ailton Krenak destoa do academicismo e confronta o hermetismo, sem com isso sacrificar a profundidade do pensamento e a clareza da expressão, propondo contar uma outra história

356.

Nosso tempo é especialista em produzir ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar e de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta e faz chover. [...] Minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. (KRENAK: 2019, “Ideias para adiar o fim do mundo”)

Desde seu memorável discurso na Assembleia Constituinte, em 1987, quando pintou o rosto com a tinta preta do jenipapo para protestar contra o retrocesso na luta pelos direitos indígenas, cena

356 Ao realizar trabalhos documentais de registro audiovisual, penso contribuir para dar ressonância, através do vídeo digital disponibilizado gratuitamente na Internet, aos ensinamentos que ele partilha através da fala; assim o fiz em palestra de Krenak em Goiânia, que ocorreu no V Seminário do Núcleo de Estudos de Antropologia, Patrimônio, Memória e Expressões Museais (NEAP) e Seminário Lugar e Patrimônio, com o tema "Patrimônios marginalizados e a luta pelo território", e foi filmada e disponibilizada na WWW pelo autor deste tese, que pode ser conferida em <https://acasadevideo.com/ailton-krenak-conferencia-na-ufg/>, e em palestra proferida na Tenda Ultiética do FICA, Cidade de Goiás, em 2025: <https://youtu.be/hXllmHCXN94>.

que integra *Índio, Cidadão?* de Siqueira, Krenak se destaca como um dos mais originais e importantes pensadores brasileiros, reconhecido como tal por antropólogos como Viveiros de Castro e neurocientistas como Sidarta Ribeiro. Ele denuncia o divórcio entre a humanidade (ou pelo menos uma *parte* desta que se arroga a posição de elite dirigente) e a natureza através de “um aparato que depende cada vez mais da exaustão das florestas, dos rios, das montanhas, nos colocando num dilema em que parece que a única possibilidade para que comunidades humanas continuem a existir é à custa da exaustão de todas as outras partes da vida”:

A conclusão ou compreensão de que estamos vivendo uma era que pode ser identificada como Antropoceno deveria soar como um alarme nas nossas cabeças. Porque, se nós imprimimos no planeta Terra uma marca tão pesada que até caracteriza uma era, que pode permanecer mesmo depois de já não estarmos aqui, pois estamos exaurindo as fontes da vida que nos possibilitaram prosperar e sentir que estávamos em casa, sentir até, em alguns períodos, que tínhamos uma casa comum que podia ser cuidada por todos, é por estarmos mais uma vez diante de um dilema a que já aludi: excluímos da vida, localmente, as formas de organização que não estão integradas no mundo da mercadoria, pondo em risco todas as outras formas de viver – pelo menos as que fomos animados a pensar como possíveis, em que havia corresponsabilidade com os lugares onde vivemos e o respeito pelo direito à vida dos seres, e não só dessa abstração que nos permitimos constituir como uma humanidade, que exclui todas as outras e todos os outros seres. (KRENAK: 2019, “Ideias para adiar o fim do mundo”, p. 47)

Além de mobilizar criticamente o conceito de Antropoceno, Krenak também nos ajuda a formular, para o século XXI, um Ética Inter-Geracional que parece-nos similar, em larga medida, tanto àquela formulada pelo filósofo Hans Jonas quanto a proposta hoje em dia por Greta Thunberg:

Quando, por vezes, me falam em imaginar outro mundo possível, é no sentido de reordenamento das relações e dos espaços, de novos entendimentos sobre como podemos nos relacionar com aquilo que se admite ser a natureza, como se a gente não fosse natureza. Na verdade, estão invocando novas formas de os velhos manjados humanos coexistirem com aquela metáfora da natureza que eles mesmos criaram para consumo próprio. Todos os outros humanos que não somos nós estão fora, a gente pode comê-los, socá-los, fraturá-los, despachá-los para outro lugar do espaço. O estado de mundo que vivemos hoje é exatamente o mesmo que os nossos antepassados recentes encomendaram para nós. Na verdade, a gente vive reclamando, mas essa coisa foi encomendada, chegou embrulhada e com o aviso: ‘Depois de abrir, não tem troca.’ Há 200, 300 anos ansiaram por esse mundo. Um monte de gente decepcionada, pensando: ‘Mas é esse mundo que deixaram para a gente?’ Qual é o mundo que vocês estão agora empacotando para deixar às gerações futuras? Ok, você vive falando de outro mundo, mas já perguntou para as gerações futuras se o mundo que você está deixando é o que elas querem? A maioria de nós não vai estar aqui quando a encomenda chegar. Quem vai receber são os nossos netos, bisnetos, no máximo nossos filhos já idosos. Se cada um de nós pensa um mundo, serão trilhões de mundos, e as entregas vão ser feitas em vários locais. Que mundo e que serviço de delivery você está pedindo? Há algo de insano quando nos reunimos para repudiar esse mundo que recebemos agorinha, no pacote encomendado pelos nossos antecessores; há algo de pirraça nossa sugerindo que, se fosse a gente, teríamos feito muito melhor. (KRENAK, op cit, p. 69)

Voltamos a encontrar em Krenak a figura do *alarme*, também presente em Benjamin e em Kopenawa: salutarmente aterradores, estes autores soam sim *alarmistas*. Querem nos despertar de um torpor, em que é possível a tantos permanecer em inação ou apatia diante do avanço cataclismo do fascismo, do garimpo ilegal, do desmatamento desenfreado, do aquecimento global, da sexta extinção etc. Em suma: a presença filmica multifacetada e crescente de Krenak e Kopenawa nos aju-

dam a delinear os contornos de um cinema antropocênico (e anti-antropocêntrico) que nos alarma e nos aterra para que possamos pôr freio a tudo que nos conduz ao colapso e possamos regenerar uma terra ferida.

O que precisamos emergencialmente é da eclosão de um cinema que conteste visões estereotipadas e falaciosas de povos como os yanomamis, que aparecem distorcidos nas obras escritas por Chagnon ou Pinker e na produção audiovisual que nestes vai beber; para que possam ter sua própria voz e vez, seu próprio cinema, suas próprias subjetividades e cosmovisões plasmadas em filme, eles precisam operar câmeras e microfones, ilhas de montagem, aparatos de difusão, no sentido de uma técnica libertada da posse pelos opressores e concentradores abusivos de capital, uma técnica compreendida, à la Vieira Pinto, na chave de “patrimônio da humanidade”.

Podemos sintetizar o argumento dizendo que *Vídeo nas Aldeias* é uma crucial tendência e um precioso projeto social, que honra o legado de Vincent Carelli³⁵⁷ e sua estatura na história da cultura brasileira, e que confronta, com indígenas filmando a si mesmos e às suas comunidades, o cine hegemônico com indígenas filmados pelos europeus ou norte-americanos, com protagonismo dos “brancos” que entram em contato controverso com os povos ameríndios, como no caso Helena Vareno: raptada em 1932 por ianomânis, quando tinha 12 anos, em 1956 decidiu “viver novamente na ‘civilização ocidental’, onde acabou passando fome de tempos em tempos e sempre sofrendo rejeição e solidão; depois de um tempo, capaz de tomar uma decisão com conhecimento de causa, Helena concluiu que preferia a vida entre os yanomamis e voltou a viver com eles”, afirmam Graeber e Wengrow sobre a estória-de-vida no cerne de *La Femme Étrangère* (1978, Québec/Canadá, de Lorraine Dufour e Robert Morin, conhecido também pelo título em inglês *The Woman From Elsewhere*)³⁵⁸.

Devemos atender ao chamado e apelo de Mariana Andrade para que, no Brasil, seja “Benjamin lido com vivacidade e inventividade” – em sua “investigação sobre o pensamento de Benjamin com um olhar atual e à brasileira, uma tentativa de pensar a atualidade das teses na contraluz do pensamento indígena brasileiro. Permitimo-nos a aventura de deixar o trabalho teórico com o pensamento benjaminiano ser atravessado pelas reflexões de pensadores indígenas, particularmente Ailton Krenak e Davi Kopenawa, evidenciando o modo como elas podem dialogar com os elemen-

357 O filme “Martírio”, exibido em Goiânia no Festival Fronteira, com debate pós-filme com Carelli, suscitou meu artigo *Martírio Cotidiano Na Palestina Brasileira*, que destaca a estatura de Carelli no cinema de nosso país e as virtudes desta obra que aborda os sofrimentos e lutas do Povo Guarani-Kayowá, no Mato Grosso do Sul, enquanto resiste ao front do agronegócio: cf. <https://eduardocarlidemoraes.substack.com/p/martirio-cotidiano-na-palestina-brasileira>

358 Não se trata de negar valor ou “cancelar” sem conhecer o cinema feito por europeus sobre povos ameríndios e pessoas notáveis destes, mas apenas de afirmar como bem-vinda a emergência de um outro cinema que não é *sobre* os ianomânis, mas feito pelos *próprios*. *Uma cinema sobre a complexidade do contato intercultural também emerge da Europa, conforme sugerido pelo filme a que aludimos e que tem a seguinte sinopse*: “À l’âge de douze ans, Helena Valero est enlevée par les Indiens Yanomami avec qui elle vivra dans le bassin de l’Onéroque, au Brésil. Après 24 ans, elle s’évade et retourne à Manaus, où sa famille la rejette parce que ses enfants ont du sang indien. Étrangère parmi les siens, Helena décide de revenir sur ses pas, auprès de ces Indiens qui l’avaient jadis retenue captive. ”

<https://vitheque.com/fr/oeuvres/la-femme-etrangere>.

Saiba

mais:

film.doc.fr

https://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/76097

tos que propomos explorar do pensamento de Benjamin” - este que, segundo o próprio, defende que “a apresentação materialista da história traz consigo uma crítica imanente do conceito de progresso” e que quis “demonstrar um materialismo histórico que aniquilou em si a idéia de progresso” (apud ANDRADE, pg. 92. BENJAMIN, 2009, p. 502).

A crença acrítica no progresso impede de enxergar que existe de fato o regresso, a desconstrução, a reversão de tendências que pareciam apontar para a melhoria das condições de vida. Também pode conduzir à imobilidade conformista dos que acreditam que basta esperar pacientemente para que o capitalismo e o imperialismo, com seu séquito de ecocídios e devastações sócio-ambientais, acabem por se auto-destruir, doutrina contra a qual Benjamin reafirma a noção de que o capitalismo não morrerá de morte natural – ou sucumbirá de morte matada (revolução), ou seguirá em sua *devoração mundi*.

“Estamos devorando alguma coisa por onde passamos” (Krenak, 2020a, p. 95), lê-se em *A Vida Não É Útil*, e de fato este tema perpassa muitas obras relevantes do pensamento crítico contemporâneo nutrido pelo materialismo histórico dialético (Jappe, 2021; Fraser, 2024)³⁵⁹. Nesta tese, procuramos analisar obras filmicas cruciais que colocam o progresso no banco dos réus por causa de seu ímpeto devorador deste mundo, como fizemos ao abordar *L’Homme A Mangé La Terre*, um dos documentários que melhor tratou da genealogia do Antropoceno enquanto epopéia da comilança do mundo por parte do capitalismo industrial imperialista. A devoração consiste também numa erosão da sociobiodiversidade conexas à ofensiva contra os povos considerados atrasados, primitivos, entaves ao progresso, obstáculos ao desenvolvimento, e que os epígonos da frente modernizadora querem varrer do mapa, junto com as florestas que defendem, ainda que tenham que recorrer ao crime de etnocídio ou genocídio utilizando-se do progresso como pretexto:

O genocídio indígena marca a história do Brasil e desdobra-se num presente, ainda profundamente atravessado por essa ideologia do progresso denunciada por Benjamin, que justifica e perpetua a mesma lógica colonial há 524 anos: os povos originários foram e continuam sendo mortos por serem considerados adversários a serem combatidos em nome do progresso e um entrave ao desenvolvido do nosso país que deve ser eliminado. (ANDRADE, op cit, p. 95)

É neste contexto que devemos enquadrar a tese Benjaminiana de que a revolução seria um freio de emergência que a humanidade precisa puxar para desacelerar o trem em que viaja. Contra as doutrinas atuais do aceleracionismo, mas também arredio ao mero decrescimento, a filosofia política de Benjamin apregoa a necessidade de frear a máquina produtivista e desenvolvimentista puxando o freio-de-mão (por oposição a uma mera diminuição de velocidade com o freio-de-pé). A

359 Convido à leitura, para aprofundamento da temática da devoração mundi, muito retomada por Krenak em sua insistência de que os brancos estão “comendo a Terra”, e também no cerne da obra documental que já analisamos *L’Homme A Mangé La Terre*, de meus artigos acerca das obras cruciais neste debate: *A Sociedade Autofágica e Crédito à Morte* de Jappe <https://eduardocarlidemoraes.substack.com/p/capitalismo-e-a-devoracao-mundi>, <https://acasadevidro.com/anselm-jappe/> e *Capitalismo Canibal* de Fraser: <https://acasadevidro.com/capitalismocanibal/>

revolução por vir deve ser interpretada como *sabotagem da possibilidade de continuidade do “business as usual”*, vindo interromper uma tendência histórica que pretende estar trilhando uma trajetória gloriosa nos trilhos de aço do progresso infinito e da perfectibilidade ilimitada, mas que na verdade está a caminho de um *clash* com a catástrofe.

Inspirando-se não apenas na tradição marxista, mas também bebendo de fontes tão variadas como o messianismo judaico debatido com o Scholem, o anarquismo de Gustav Landauer, o princípio esperança de Bloch, o surrealismo de Breton e outros escritores de vanguarda, o romantismo anti-capitalista de Schlegel ou Novalis, Benjamin formulará, através de uma “operação de fusão alquímica que fabrica o ouro dos filósofos”, uma noção de “revolução” que “não é o coroamento da evolução histórica – o ‘progresso -, mas a interrupção radical da continuidade histórica da dominação” (Löwy: p. 64-76)³⁶⁰:

‘É preciso cortar o pavio antes que o fogo atinja a dinamite’, escreveu Benjamin em *Rua de Mão Única*, capítulo ‘Aviso de Incêndio’. (...) Contra a vulgata evolucionista de uma certa escola marxista, Benjamin tem em conta que a revolução proletária não é o resultado ‘natural’ ou ‘inevitável’ do progresso econômico e técnico, mas a interrupção crítica de uma evolução que nos leva diretamente o desastre. Benjamin define o comunismo como *a organização do pessimismo*. (...) Se a humanidade deixar o trem seguir seu curso determinado anteriormente pela estrutura de aço dos trilhos, e nada travar sua trajetória vertiginosa, nós seremos projetados numa catástrofe: a colisão ou o abismo. (LÖWY: 2019, op cit, p. 35-51)

Esta *revolução por vir*, que tem por emblema o *freio de emergência*, como poderia ser compreendida melhor, em sua concretude, senão através de um filme futurista, especulativo, sobre o advento de uma fase mais aguda da catástrofe climática? É o que intentaremos a seguir ao interpretar *Snowpiercer*, de Bong Joon-Ho, mantendo em mente os ensinamentos que pudemos colher, em Mariana de Andrade, sobre as confluências entre Benjamin e Krenak. Apontam-nos para a degradação imposta por uma *configuração-mundi* calcada na *húbris* extrativista, na sanha queimatória dos assim chamados combustíveis fósseis (entidades baseadas em carbono, bio-presenças do passado planetário), e assim descrita, com tintas distópicas mas referências à intrusão de um Gaia que vêm pôr limites à cobiça desenfreada e à devastação acelerada de ecossistemas:

Dos mais antigos costumes dos povos parece vir a nós como uma advertência: ao aceitarmos aquilo que recebemos tão ricamente da natureza, devemos precaver-nos do gesto da cobiça. Pois não somos capazes de presentear à Mãe-Terra [Muttererde] nada que nos é próprio. Por isso convém mostrar reverência no tomar, restituindo, de tudo que desde sempre recebemos, uma parte a ela, antes ainda de nos apoderar do nosso. [...] – Uma vez que a sociedade degenera, pela necessidade e pela ganância, a tal ponto de só ser capaz receber os dons da natureza saqueando-a, se ela arranca os frutos verdes para poder vendê-los vantajosamente no mercado e esvazia todos os pratos somente para ficar saciada, então sua terra empobrecerá e o campo trará más colheitas. (BENJAMIN, 2012, p. 24, tradução modificada).

...nós nos constituímos numa constelação, tão imensa de gente que consome tudo, que a nossa mãe natureza falou: perai, vocês estão a fim de acabar geral com tudo que pode existir aqui como equilíbrio e como possibilidade daquilo que é fluxo da vida? [...] E começou

360 LÖWY, Michael. *A Revolução é o Freio de Emergência: Ensaio sobre Walter Benjamin*. Autonomia Literária: 2019.

a botar limites à nossa ambição. (KRENAK, 2020b, p. 6-7) (...) Muitas pessoas, quando alguém dessas tradições antigas se refere à Terra como nossa mãe, pensam que é só uma poesia. Uma expressão poética. Não alcançaram o sentido dessa declaração. Mas se alguém tiver oportunidade de se aproximar um pouco das cosmovisões desses povos, vai entrar em contato com um sentido muito direto de ser filho da Terra. [...] O que não é uma expressão poética. É de verdade. Na seiva das árvores corre o mesmo sangue que corre nas nossas veias, elas são vivas, elas dão sonhos, dão medicina, dão visão para o nosso pajé (KRENAK, 2019b, p. 121-122).³⁶¹

6.7. SNOWPIERCER: Uma interpretação Benjaminiana de uma das principais obras do sci-fi distópico de temática sócio-ambiental

O filme do século 21 que melhor se presta a nutrir o debate sobre o tema da catástrofe ecológica planetária e da revolução como freio de emergência é *Snowpiercer* – *Expresso do Amanhã* (2013), do cineasta sul-coreano Bong Joon-Ho, cuja filmografia vem sendo alvo de inúmeras análises acadêmicas de fôlego que destacam sua abordagem do eco-trauma³⁶² e seu cinema “dissidente”³⁶³ e “filosófico”³⁶⁴. Uma das mais impactantes obras de *sci-fi distópico* do século corrente, *Snowpiercer* se passa no ano de 2031 d.C., praticando portanto uma especulação referente a nosso futuro iminente, e soa um estridente alerta sobre as consequências apocalípticas de empreitadas de geoengenharia destinadas a consertar o céu³⁶⁵.

Manifesto contra as tendências de *tecnosolucionismo*, propostas sobretudo pela ideologia emanada do Vale do Silício (cf. Morozov: 2013)³⁶⁶, a obra do mesmo diretor de *Parasita* e *O Hospedeiro* é um aterrador lembrete dos perigos e danos envolvidos em propostas de solução técnica miraculosa para a catástrofe ecológica. É o caso da injeção de aerossóis de enxofre na estratosfera, um *tecnofix* que pretende arrumar o céu através de uma intervenção antrópica megalomaniaca, mas

361 Apud ANDRADE, Mariana. *O anjo canibal: sobre alguns temas reunidos entre Walter Benjamin e o Brasil*. Tese de doutorado, UFG, 2025, p. 131.

362 *O Hospedeiro* é um dos principais filmes interpretados em minúcias no livro *Eco-Trauma Cinema*: NARINE, Anil (org.), Routledge, 2018.

363 Cf. HAN, Karen. *Bong Joon-Ho's Dissident Cinema*. Ed. Harry Abrams, UK: 2022. Livro editado pela revista inglesa de cinema Little White Lies: <https://lwlies.com/>

364 Joon-Ho é um dos cineastas estudados pelos autores da série de livros *Philosophical Filmmakers* da Ed. Bloomsbury (na companhia de Akerman, Jodorowsky, Angelopoulos, Malick, Herzog, Rohmer, Lonergan, dentre outros): “Films can ask big questions about human existence: what it means to be alive, to be afraid, to be moral, to be loved. The *Philosophical Filmmakers* series examines the work of influential directors, through the writing of thinkers wanting to grapple with the rocky territory where film and philosophy touch borders. Each book involves a philosopher engaging with an individual filmmaker’s work, revealing how it has inspired the author’s own philosophical perspectives and how critical engagement with those films can expand our intellectual horizons.” (BRADATAN, C. Editora da série. Saiba mais: <https://www.bloomsbury.com/us/series/philosophical-filmmakers/?Page=2>)

365 Um exemplo de quão atual e pertinente é o debate promovido por *Snowpiercer*, que extrapola tendências do presente para especular sobre o que ocorreria se fossem implantadas, pode ser lida nesta matéria da Revista Pesquisa Fapesp: “[Injetar partículas na atmosfera poderia reduzir temporariamente o aquecimento global](https://revistapesquisa.fapesp.br/injetar-particulas-na-atmosfera-poderia-reduzir-temporariamente-o-aquecimento-global/)” - Polêmica, a liberação de aerossóis diminuiria a quantidade de luz solar que chega à Terra, mas seus efeitos colaterais negativos poderiam ser maiores que os positivos” (PIVETTA, M., 2024, ed. 343). URL: <https://revistapesquisa.fapesp.br/injetar-particulas-na-atmosfera-poderia-reduzir-temporariamente-o-aquecimento-global/>

366 Cf. MOROZOV, Evgeny. *To Save Everything, Click Here: The Folly of Technological Solutionism*. Public Affairs: 2014.

sem mexer na estruturação iníqua das sociedades humanas ocidentais e aquelas a estas submissas ou colonizadas, marcadas cada vez mais por um incremento acelerado da concentração de renda em poucas mãos (bilionários em bunkers convivendo com imensas massas de despossuídos obrigados à migração ou à labuta subhumana).

A premissa desta assustadora obra-prima do *scifi* contemporâneo é que a concentração de gases de efeito estufa, que na década corrente (2020s) já superou 400ppm no mundo real ³⁶⁷, poderia ser revertida a partir da dispersão de um gás artificial, o CW7, nas camadas mais altas da atmosfera, de maneira a resfriar a temperatura planetária de volta a um patamar manejável. Este otimismo tecnosolucionista que hoje nos é prometido, e que este *scifi* prefigura em suas feições mais distópicas, colapsa em ruínas em uma das melhores obras do cinema contemporâneo a tematizar o binômio utopia-distopia, que nesta tese pretendemos ler com a chave hermenêutica da dialética (em seu cerne, a noção da unidade dos contrários e do dinamismo com que sua interação produz sínteses singulares).

Snowpiercer é aterrador ao nos propor o pesadelo plausível de um planeta quebrado pela *húbris* de certos humanos – os marxistas diriam, aliás, certas *classes* de humanos, e certos *povos* da Terra, fazendo conviver em explosiva tensão, no mesmo trem, a utopia dos privilegiados (que dispõe de vagões confortáveis, incluindo estufas para cultivo de alimentos orgânicos, discotecas para suas *raves*, clínicas médicas de alta tecnologia, bares onde apreciar o uísque a boemias) com a distopia dos “fundistas”, condenados a uma vida subhumano em um “gueto monstruoso”, como o denomina a personagem Adeline, da *graphic novel* francesa *O Perfura-Neve* ³⁶⁸ que o inspira.

Usando a *voz em off* para simular o noticiário, o filme inicia com o relato de que, apesar de protestos de grupos ambientalistas e de países do Sul global, o controverso projeto, que ficou 7 anos em gestação, foi executado para tentar arrumar, através da intervenção técnica humana hoje em dia referida com o termo *geo-engineering*, o clima em chamas. Mas logo em seus letreiros de abertura a catástrofe de gigantescas proporções é apresentada à platéia: “*Soon after dispersing CW-7 the world froze. All life became extinct. The precious few who boarded the rattling ark are humanity's last survivors.*”

Esta parábola política utiliza-se dos recursos da distopia satírica para descrever a consumação da Sexta Extinção da biodiversidade do planeta e a civilização reduzida a um microcosmo, um frágil ponto móvel num espaço gélido. O filme dá uma concretude impressionante a um *worst case scenario* que não consta nas fantasias otimistas dos proponentes da geoengenharia e do “bom Antropoceno”: uma tentativa de intervenção humana sobre a atmosfera transtornada por excesso de

367 Durante a redação desta tese, noticiou-se: em Maio de 2025, os níveis de dióxido de carbono na atmosfera chegaram ao recorde de 429,6 ppm (partes por milhão), considerado o índice mais alto em 2 milhões de anos. Cf. Met Office, UK: <https://www.downtoearth.org.in/climate-change/carbon-dioxide-emissions-to-hit-4296-ppm-in-may-2025-highest-in-over-2-million-years>. A continuidade das emissões poderia causar fenômenos cataclísmicos como aqueles expostos no artigo *A World Without Clouds*, de WOLCHOVER, Natalie, na Quanta Magazine: <https://www.quantamagazine.org/cloud-loss-could-add-8-degrees-to-global-warming-20190225/>

368 LOB, Jacques; ROCHETTE, Jean-Marc; LEGRAND, Bengamin. *O Perfura-Neve*. Aleph, 2015.

gases de efeito estufa acaba gerando efeitos não pretendidos, causando uma nova era glacial, e na nova Arca de Noé maquinica os mesmos males sociais que causaram a catástrofe são mantidos a ferro e fogo pelas elites mantenedoras do *apartheid*.

Neste trem, originalmente inventado pela indústria do turismo para passeios de luxo, está vigente o *apartheid* social mais brutal, apresentado de maneira pedagógica a partir da distinção entre *tail* (rabo ou cauda) e *front* (frente ou vanguarda). Trata-se de uma topografia da opressão que também nos remete à figura da sociedade piramidal, com a elite no topo e as massas exploradas na base. Logo nas primeiras cenas, o espectador fica imerso na realidade sinistra do “rabo” deste trem apocalíptico: em muito semelhante a um campo de concentração, como os *lager* instalados pelo III Reich, no *tail* as condições de vida são péssimas e conduzem a uma série de insurreições cujo símile histórico é o levante do gueto de Varsóvia, na Polônia ocupada pelo nazifascismo.

Os infelizes que habitam o gueto sofrem com a superlotação de um espaço exíguo, evocando também as penitenciárias brasileiras ou de outros países que encarceram em massa, com pessoas vivendo amontoadas em situação insalubre, sem direito ao banho ou ao sono dignos, com nutrição inteiramente baseada em um “bloco de proteína” amarronzado, cuja composição o enredo do filme desvelará, causando repulsa e indignação, em um enredo que evoca similaridades com a obra-prima prévia da ficção científica, *Soylent Green*. É neste contexto que uma insurreição potencialmente revolucionária vai se preparando, esperando o momento oportuno para se manifestar, em um contexto de *ditadura militar* imposta pela classe dominante que usufrui de bifes e de música clássica nos vagões da frente.

Inserindo-se numa tradição que remete a *Blade Runner* e à corporação Tyrrell, aqui temos também a figura de uma corporação, a Wilford Industries, responsável pela empreitada e cujo CEO é construído como figura a ser idolatrada, o salvador da humanidade, o gestor genial da “Sacred Engine” que permite a continuidade, ainda que confinada, da vida humana dentro de uma locomotiva climatizada, hermeticamente fechada em relação ao hostil e inóspito mundo exterior onde a temperatura é de aproximadamente 83 graus Celsius negativos, e onde a classe dominante, tendo por portavoz a personagem interpretada por Tilda Swinton, promove uma ideologia que entrona como valor supremo a Ordem e celebra a Sagrada Locomotiva como o supresumo do Progresso. O amor, assim como fez o Brasil com a tríade de Augusto Comte, foi excluído da equação e não consta como valor – as classes dominantes praticam o controle populacional da rale com o racionamento da comida e eventuais massacres.

Quando os oprimidos se levantam, e um deles atira um sapato contra o opressor, isto é considerado como emblema do caos e da desordem; o desordeiro é publicamente torturado e punido, diante dos olhos de todos no *tail*, tendo seu braço exposto ao enregelamento do espaço exterior ao trem por 7 minutos, durante os quais a voz do opressor, vocalizada pela atriz Swinton, se faz ouvir para pregar que todos devem ficar quietos em suas “particulares posições pré-determinadas”. A cena em que o insurgente é punido com a perda de seu braço, primeiro enregelado e depois de-

struído com uma marreta, evoca episódios históricos coligidos em *Vigiar e Punir* de Foucault, projetados num futuro distópico onde a ditadura militar que impõe a Ordem utiliza-se de rituais punitivistas de alto teor de brutalismo para disseminar o medo da punição nos potenciais insurgentes.

A desproporção entre a ofensa (atirar um sapato) e sua pena (uma tortura física e psíquica que produz amputação e provável morte em decorrência da ausência de tratamento médico) faz pensar também em fatos do mundo atual como a Intifada palestina, cuja imagem emblemática é a de crianças e adolescentes em Gaza que tacam pedras contra os tanques israelenses e que acabam gravemente feridas ou massacradas – de um lado, estilingues de baixíssima tecnologia atirando projéteis com baixa capacidade de dano ao inimigo, e de outro um dos exércitos mais bem equipados e financiados do planeta, com soldados bem protegidos dentro de veículos bélicos inexpugnáveis.

O que diria Benjamin do movimento revolucionário que o filme retrata, liderado pelos moradores do fundo do trem, que poderíamos descrever como os “condenados da Terra” (Fanon) projetados num porvir imaginário, que se levantam contra a elite de privilegiados que ocupada os vagões, repletos de luxos e comodidades, na frente do *Perfura-Neve*? A obra de Bong Joon-Ho nos fornece uma excelente parábola para aquilo que Benjamin percebeu e que Löwy bem interpretou como esta mistura cataclísmica entre a *incapacidade de frear* e o *aceleracionismo* que caracteriza a civilização hegemônica capitalista, crente no progresso e na possibilidade de crescimento infinito em um planeta finito, crédula nos dogmas do *business as usual* e do *tecnosolucionismo*:

Neste começo do século XXI, assistimos a um ‘progresso’ cada vez mais acelerado do trem da civilização capitalista na direção do abismo denominado ‘catástrofe ecológica’ e que tem, nas mudanças climáticas, sua expressão mais dramática. É importante considerar a aceleração crescente do trem, a velocidade vertiginosa com a qual se aproxima do desastre. De fato, a catástrofe já começou e nós nos encontramos numa corrida contra o tempo para tentar impedir, conter e parar essa fuga futura, cujo resultado será a elevação da temperatura do planeta – e entre outras consequências, a desertificação de territórios imensos, a elevação do nível do mar, o desaparecimento de grandes cidades litorâneas: Veneza, Amsterdam, Hong Kong, Rio de Janeiro. Uma revolução é necessária, escreveu Benjamin, para frear essa corrida. (LÖWY, op cit, p. 146)

Profundamente pessimista em seu cerne, o filme de Bong Jooh-Ho revela uma espécie de Arca de Noé maquínica, onde está vigente uma estratificação social brutal que parece instituir uma *mimesis* dos piores sistemas de *apartheid* que conhecemos na história humana – como a África do Sul antes do triunfo do movimento liderado por Mandela ou a atual ocupação militar da Palestina pelo aparato imperial sionista encabeçado pelo Estado de Israel. É assim que *Snowpiercer* nos permite problematizar uma série de questões suscitadas pela tese benjaminiana de uma revolução como freio de emergência: “a humanidade” que viaja neste trem está dividida em classes, cindida por barreiras, com massas depauperadas confinadas em vagões de miséria, impedidas por tropas armadas de acessar as “áreas VIP” onde as classes abastadas gozam de seus luxos e confortos, e neste contexto como se dará a *frenagem*? Trata-se de um freio revolucionário passível de ser puxado por um movimento *pacifista* ou terá que recorrer à violência? Esta frenagem será apenas um ato técnico

simples, como o de apertar uma manivela ou acionar um botão, ou será muito mais semelhante a uma destrutiva sabotagem do maquinário todo a ser freado? E mais, trata-se de um movimento de *frenagem* que tem por *télos* a desaceleração, para que se possa seguir viagem com velocidade diminuída, ou a completa parada do movimento?

Não há nada de simples na organização estratégica de um movimento revolucionário dos oprimidos deste trem desenfreado e a obra de Bong Joon-Ho revelará, de maneira chocante, a extensão dos sofrimentos e sacrifícios necessários para que este levante dos oprimidos possa ir penetrando, a duríssimas penas, nas fortalezas dos privilegiados, o que nos conduz à ideia, omitida em Benjamin, do *acesso* ao tal do freio de emergência, este dispositivo técnico implantado no cerne de um dispositivo técnico maior que o inclui, e que fica sendo *prerrogativa de poucos, privilégio de elite*. A questão crucial, portanto, inevitável diante da *ultraviolência em jato contínuo* que marca tanto as duas horas do filme quanto as 4 temporadas e 40 episódios da *série* que dele deriva³⁶⁹, passa pelo papel da violência na realização da tarefa revolucionária de frenagem deste trem, em que medida ela pode ser *justificada* como meio para um fim, e em quais sentidos pode ser considerada a distinção entre a *violência do oprimido* (des-instituente) por contraste como a *violência do opressor* (instituída).

O filme não postula uma homogeneidade no campo da insurreição e aos poucos desvela as diferentes personalidades e intenções que cindem os rebeldes: o ancião Gilliam (interpretado por John Hurt, que décadas havia sido Winston Smith no *1984* de Radford) parece estar passando o bastão da liderança revolucionária para seu sucessor, Curtis Everett (interpretado por Chris Evans, célebre por encarnar o Capitão América nos filmes da franquia *Vingadores* da Marvel³⁷⁰), enquanto que dois coreanos, pai e filha (Nam e Yona), extraídos pelos rebeldes de um xilindró em que estavam presos em gavetas, irão se mostrar como arredios ao *masterplan* de Curtis. Coloca-se pois, em *Snowpiercer*, a falta de unidade de intento entre o campo insurgente, já que Curtis tem por obje-

369 Entre 2020 e 2024, a série *Snowpiercer*, de Josh Friedman e Graeme Manson, foi produzida (inclusive por Bong-Joon Ho e Chan-Wook Park, dois dos maiores cineastas asiáticos vivos) e exibida pelas redes TNT/AMC, contendo 4 temporadas que exploram inúmeros facetas da guerra de classes em situação de catástrofe climática global: [https://en.wikipedia.org/wiki/Snowpiercer_\(TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Snowpiercer_(TV_series)).

370 Um artigo de Joshua Schulze destacou os significados do *casting* realizado pela produção de Bong Joon-Ho e apontou que o ator tão bem inserido no *star system* Hollywoodiano, Chris Evans, aparece em *Snowpiercer* desprovido das auréolas heróicas do Capitão América, desvelado como um ambíguo herói-vilão, líder da rebelião mas canibal de bebês, insurreto em prol dos oprimidos mas tentado pela vontade de ser o novo manda-chuva e o sucessor de Wilford: “Snowpiercer’s narrative strategies are sly; it misdirects the audience with the characterization of Curtis and gradually undermines his ideological integrity. The casting of Chris Evans, best known for portraying Captain America in Marvel’s Avengers films, is vital to this. It draws on the in-textuality of Hollywood’s star system and its global reach, to essentially posit him as the archetypal American hero. (...) All of Curtis’ integrity is taken from him in this moment, when he is presented with the option to convert from tail-section dweller to master of the sacred engine. It makes clear for the audience that proceedings on the train will continue to run systematically, regardless of who helms it. This misguided moral righteousness is foreshadowed in an earlier conversation with Gilliam (John Hurt). When asked what happens once they reach the front of the train, Curtis responds, ‘we control the engine, we control the world.’ (SCHULZE, “The Sacred Engine and the Rice Paddy: Globalization, Genre, and Local Space in the Films of Bong Joon-ho”, In: Journal of Popular Film and Television, 2019, 47:1, p. 29, acesso em <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01956051.2019.1563449>).

tivo chegar à sala da Engine para confrontar Wilford e talvez tomar o poder para si – sua ambição é controlar a última sociedade dos humanos ao ter sob seu domínio a engrenagem da Santa Locomotiva. Enquanto que, por contraste, os coreanos querem *sair do trem*, mesmo que para isso tenham que explodir uma das portas e descarrilhar todo o projeto de “último bastião da civilização”.

A elite mandante deseja que este trem siga em seu *moto perpétuo*, uma imagem que evoca a doutrina do *business as usual* que apregoa que devemos seguir com os negócios normais apesar de todas as catástrofes pois a roda da economia não pode parar de girar, enquanto que os oprimidos, em revolta contra as condições de vida indignas que lhes são impostas, em seu *devoir-revolucionários*, intentam uma mobilização violenta para *tomar o leme* e conquistar a duras penas, com muitas mortes e amputações, o acesso à cabine de comando.

A narrativa é propulsionada adiante pela jornada dos insurretos que saem da cauda e vão avançando na direção dos vagões da frente, travessia em que vão sendo revelados aspectos sinistros da única sociedade humana restante sobre a face gélida da terra: quando chegam ao vagão onde é produzida a “barra de proteínas” destinada ao consumo dos pobres da cauda, estes descobrem a composição de sua única fonte de nutrição: baratas aos milhares são a matéria-prima do cada vez mais indigesto repasto cotidiano da ralé revoltosa deste trem. O tema da *invisibilização do processo de produção de alimentos de origem animal*, que marca forte presença também no filme *Okja*, aqui recebe um retrato paroxístico e que desperta a repulsa tantos dos personagens quanto dos espectadores devido ao caráter asqueroso da comida diária oferecida aos despossuídos.

Em uma cena-chave para a percepção da realidade do mundo exterior, o personagem interpretado por John Hurt observa, através da janela, as ruínas de uma grande metrópole enquanto a locomotiva avança sem parar, numa espécie de atualização da imagem-do-pensamento Benjaminiana inspirada no *Angelus Novus* de Klee. Se houvesse meio de realizar uma adaptação cinematográfica contemporânea da célebre *Tese Sobre o Conceito de História em Questão*, esta cena seria candidata a melhor realização, já que os olhos de Hurt enxergam o acúmulo de escombros, a catástrofe presente diante de seus olhos e ocasionada pelas ações pregressas de uma história que não se revelou como vitória do progresso mas como calamidade triunfal. Enquanto ele olha estas majestosas ruínas, a “tempestade” do trem-progresso impele todos os passageiros na direção de um futuro em que a tarefa é encontrar um caminho em meio às ruínas enregelantes.

Trata-se, aqui, de um microcosmo onde a frenagem revolucionária é produzida em meio a um atroz embate de classes que larga muitos cadáveres pelo caminho e que faz a população humana total decair imensamente. O que é uma maneira de dizer que *Snowpiercer* é uma obra que contempla o processo de *extinção da espécie* em tendência de consumação. Emblemático de um levante *interno* à civilização desenfreadamente progressista e extrativista, que extrai a energia que a move de uma barbárie oculta em suas engrenagens, o filme não contempla uma outra alternativa de frenagem que consistiria em uma *força externa ao trem* que pudesse barrar-lhe a progressão indefinida de seu movimento sobre os trilhos de aço. Afastando-nos um pouco da especulação ficcional para contem-

plar nosso passado histórico recente, poderíamos aventar a hipótese, explorada mais a fundo por filósofos como Franco ‘Bifo’ Berardi, que a pandemia de covid19 pode ser considerado como um evento que obrigou o trem da civilização global a desacelerar, produzindo até mesmo efeitos ambientais benfazejos em matéria de diminuição da emissão de poluentes durante os períodos de *lockdown*. Não há obra-de-arte que se compare a *Snowpiercer* na imersão que nos propicia em um mundo inteiro em estado de *lockdown* dentro daquele trem que parece vir *depois do futuro* ³⁷¹.

Oferecendo-nos também *ensejo* para retomar um dos fios condutores desta tese, a co-implicação de *utopia e distopia* em unidade dialética, *Snowpiercer* é um filme que nos leva em uma travessia por um *contínuo atravessável*, que parte do que há mais de mais degradante e indigno (*the tail*) rumo a algo que tem sabor de triunfo humano no controle das forças da natureza: ao raiar da segunda metade da película, Joon-Ho cessa de chocar o espectador com um jato contínuo de desgraças para afagá-lo com agradáveis estufas verdejantes, onde crescem suculentos tomates, além de belos e imensos aquários em que os humanos podem contemplar, em estado de semi-imersão, uma diversidade de vida marinha estonteante.

É aqui o momento do despertar da frágil esperança messiânica que demonstra a resiliência da vida outra-que-humana nesta terra devastada cujo emblema, só aparentemente desimportante, mas que deve interessar ao filósofo Benjaminiano ciente da importância do minúsculo, é o punhadinho de terra com minhocas ali movendo-se, nas mãos de Yona, esta adolescente de 17 anos que já *nasceu neste trem* e que na concha de seus dedos uma prova da existência e resistência, ainda, de terra fértil e do germinar das sementes – a cornucópia da fauna e da flora ainda estão aqui, a extinção não é total, donde o espocar utópico em meio ao pesadelo do apartheid e da desmaterialização de uma Vida erodida (sobretudo por agência de *pessoas*, ainda que não todas...).

Notem de que maneira cáustica, sarcástica ao extremo, o artista sul-coreano aborda um certo *discurso ecológico* nos lábios da classe dominante, ontologicamente *ecocida*, mas que fabrica para consumo próprio e alheio a ideologia da *sustentabilidade*. A personagem interpretada por Swinton, porta-voz do sistema e seu ideário hegemônico, virou refém dos revoltosos; prometeu a eles levá-los até o equivalente do Topo da Pirâmide, isto é, a frente do trem onde está a Santa Engrenhagem comandada por Wilford (Ed Harris) – nome, aliás, que remete a Ford e a *will*, ou seja, encabeçando o que restou da civilização está uma *vontade Fordista*. Aos revolucionários é fornecido um banquete de *sushi* feito com os raros peixes do Aquário:

- You people are very lucky. This is served only twice a year, in January and July. Balance! You see: this aquarium is a complete and closed ecological system. And the number of individual units must be very closely, precisely controlled, in order to maintain the proper sustainable balance. (SNOWPIECER: 2013, 1h5min)

371 Cf. Os livros de Berardi, *Asfixia*, *Extremo*, *Depois do Futuro* (Ed. Ubu) e seus artigos em Outras Palavras: “O Ocidente Trama a Morte do Futuro”: <https://outraspalavras.net/author/franco-berardi/>.

Os oprimidos que se insurgem podem ser “domesticados” pelos dominantes com a oferta de privilégios, cargos com prerrogativas, confortos como um *sushi* ou um *steak*. Mas também tenta-se persuadi-los de que as classes dominantes estão mantendo tudo em status de *ordem e progresso*, donde a necessidade da ficção vendida como fato do “*desenvolvimento sustentável*”. Quando o *sushi* é servido para o líder da revolução, Curtis Everett, ali há mais do que um “comer ou não comer, eis a questão”, trata-se de uma encruzilhada ético-política em que ele precisa escolher entre a via da capitulação (aceitar ser cooptado, domesticado, transformado em nova elite) e a via da insurreição continuada (seguir em direção ao chefe, ao CEO, à cabeça do trem e seu cérebro comandante Wilford) sem se deixar comprar ou distrair pelos privilégios da carne de peixe sorvida pelo 1% numa sociedade onde os 99% comem baratas.

Novamente encontramos aqui a figura da Arca de Noé atualizada para o séc. XXI d.C., alvo da crítica de Ferdinand que acabamos de analisar, e novamente encontramos a figura do *precious few*, dos preciosos e poucos eleitos, no cerne da ideologia ensinada nas escolas para a nova geração. Wilford é vendido como um genial empreendedor, um empresário de sucesso, uma figura meio Elon Musk, que teria tido o brilhantismo de fundar um império do transporte ferroviário, tendo criado “*a circular railway that expands for 438.000 km, and completes one circle every year. In the extreme cold of the Arctic, and the scorching heat of the African desert, Wilford’s miracle train is self-sustained...*” (1h9min).

Esta cena da sala-de-aula é extremamente reveladora de como a educação das classes altas se dá através da inculcação da noção de que o grande e miraculoso líder conseguiu a fórmula para a *sustentabilidade* que vai durar *forever*. É um discurso impregnado de metafísica, de religiosidade, que se refere ao trem como “miraculoso” e a Wilford como messias, salvador, o gênio engenhoso que conseguiu criar meios para a sobrevivência humana no interior de seu mega-invento. Na HQ, isto recebe uma ilustração gráfica e verbal magistral: “Santa Locomotiva, fonte de vida, rodai por nós!” (Lob/Legrand/Rochette: op cit, p. 26)

Já que estamos imersos em uma obra-de-arte profundamente satírica, esta não nos entrega nenhuma Terra Prometida, mas sim uma *Wasteland*, uma “Devastolândia do Porvir”, para usar a expressão de Leminski tradutor de Eliot: o *Transperceneige*, o *Expresso do Amanhã*, é uma distopia sobre rodas onde a sacralização do maquínico conduz à extinção do orgânico. O elemento *teológico-político* marca forte presença na construção de Wilford como *profeta*, ou seja, metido a Moisés, aliás forjado originalmente por Lob, Legrand e Rochette ³⁷² (artistas que compuseram o romance gráfico) a partir de uma cara real, Robert Moses, como exposto em posfácio por Jean-Pierre Dionnet:

372 O colapso de biodiversidade e a sexta extinção nutrem a obra: “O artista gráfico Rochette era obecado – algo obrigatório quando se é lúcido – pelo fato de que os animais iam todos desaparecer em breve. P. ex., o cougar desapareceu totalmente da América do Norte, espécie que teve uma extinção repentina. Nós vivemos como em Pompeia na época da antiga catástrofe... e situação muito pior: o vulcão está ativo, mas nós escolhemos colocar restrições nos olhos como cavalos, para não ver a lava que desce em nossa direção, vagarosamente. Eis aqui então *Perfuraneve*, uma das maiores séries de ficção-científica em quadrinhos que já foi escrita...” (DIONNET, op cit).

O chefe todo-poderoso da Autoridade de Transporte da Cidade de Nova York (NYCTA), Robert Moses, sonhava ser governador ou prefeito de NYC, mas fez muito melhor, pois rapidamente viu-se investido de total autonomia para construir, erguer e destruir, do porto de Nova York, seu canteiro inicial, até a ponte que ligava a Nova Jersey, passando pelos transportes públicos e estrada, com poderes absolutos que lhe haviam conferido e que ele manteve até o fim de sua vida, uma espécie de carta branca que o colocava acima das leis... (DIONNET, posfácio a *Perfuraneve*, op cit).

Wilford é construído como benfeitor da humanidade, como profeta que previu o cataclismo e soube conduzir o Povo Eleito a uma nova arca. Mas depois se revela como tirano, explorador de trabalho infantil, que tenta seduzir Curtis a abandonar a posição de líder da revolução para tornar-se o Novo Soberano, para isso mobilizando a velha ladainha Hobbesiana e misantrópica sobre humanos nefastos em guerra de todos contra todos que necessitam ser controlados por um Leviatã. Wilford, forjado a partir de Robert Moses, ambos figuras que encarnam a megalomania do capitalista antropocênico, é também construído, por doutrinação ideológica permanente via educação, como o grande salvador que segura o leme do progresso.

Ou seja, a história oficial, transmitida às crianças que a devem celebrar e repeti-la em coro: por um lado, as pessoas que morreram congeladas, cerca de 8 bilhões delas, são construídas como apenas e nada mais que *frigging morons who got turned into popsicles* (uns idiotas que se tornaram picolés), enquanto Wilford é construído na mente das crianças como um gênio profético, que sabia que o CW7 congelaria a Terra, e por isso inventou a salvação através de sua tecnosolucionária:

- So what did the profetic Mr. Wilford invent? To protect the chosen from that Calamity? The Engine! (Professora e alunos celebram cantando em coro um louvor a *The Engine!*): 'Rumble rumble, rattle rattle, it will never die! What happens if the Engine stops? We all freeze and die! The Engine is eternal, the Engine is forever!...' (SNOWPIERCER: 2013, 1h10min)

A cena da escola também enseja uma reflexão benjaminiana sobre o que é feito da história nas mãos – e narrações – dos vencedores, dos dominadores: a professorinha, após atuar, ao piano, como líder do culto ao novo deus, The Engine, e seu messias, Wilford, ensina a meninada sobre A Revolta dos Sete, ocorrida 15 anos antes, quando sete insurretos oriundos da cauda do trem tentaram *parar* o trem e ir para fora. Eis aí, novamente, o espectro da *revolução como freio de emergência* e a historiografia escolarizada dos opressores tentando *exorcizá-la* para seguir com seu *business as usual* e sua pedagogia de sempre - a do opressor, “naturalmente”, ou melhor dizendo, *naturalizada*, vendida como fato e não como construto, e repleto de barbáries e horrores forcluídos do quadro idealizado que é vendido pela ideologia oficial e sua história celebratória dos que hoje mandam.

O suprasumo da afinidade eletiva com Benjamin é de fato o desfecho do filme, em que o trem é de fato freado pelos passageiros da cauda, produzindo de fato a impressão de que Bong Joon-Ho produziu um autêntico *tail of the tail*, uma história da cauda, ou seja, deu voz aos que eram sempre vencidos e subjugados, mas que nesta obra se insurgiram contra o estado de exceção permanente em que antes estavam condenados a viver.

Curtis Everett confronta-se com Wilford em uma cena que ressoa em nossa memória como similar àquela do encontro, em *Blade Runner*, do ciborgue que lidera a insurreição e seu *maker*, o dono da empresa Tyrell – mas que evoca também a tensão dialética entre a criatura e Victor Frankenstein na obra seminal de Mary Shelley sobre *O Prometeu Moderno*. Curtis é o sobrevivente dos piores horrores impostos pelo sistema encabeçado por Wilford – inclusive, num resgate tétrico do passado, Curtis conta a ‘Nam, chorando, sobre os eventos ocorridos 18 anos antes, no momento do “embarque” da ralé no trem, quando as tropas a serviço de Wilford levaram todos os bens e abandonaram uma imensa massa presa num vagão-prisão, sem comida nem água, até que, após uma semana, o canibalismo começou. Curtis conhece o gosto da carne humana – “*and I know babies taste best*” (os bebês têm o melhor gosto).

Não se trata, longe disso, de uma figura de revolucionário *idealizado*, Curtis é um homem traumatizado, alquebrado, e que quando chega ao encontro com Wilford, tornando-se o primeiro ser humano a transpor o trem todo, *from tail to Engine* (da cauda ao Motor), viverá seu momento de Tentação. Wilford (Ed Harris) irá seduzi-lo para ser o novo líder, mas sem revelar que a Sagrada Engine tem certas maquinarias escondidas que só podem funcionar *manualmente... e manipuladas por uma pessoa bem pequena, que possa caber entre as engrenagens...* É Yona a reveladora, a portadora da *clarividência*, aquela que *faz Curtis enxergar*, adentrando o recinto a moça abrirá o chão para revelar o subterrâneo, onde enfim vem à tona e é des-esquecido – momento-relâmpago, fulguração da verdade abscôndita, *alethéia* em um momento de *eureka* – o fato de que Wilford escraviza crianças. Seu sacro invento é um templo de sacrifício da infância obrigada à labuta de Sísifo e à morte precoce.

Explodindo um compliado de pedras da droga *Kronol*, feita de *industrial waste*, e que era o estupefaciente predileto dos passageiros, pai e filha, os asiáticos ‘Nam e Yona, põe em prática *a revolução como freio de emergência* de Benjamin, mas aqui apontando, na concretude da explosão, que na *práxis* este conceito parece necessariamente implicar a *destruição do maquinário*, ou seja, uma ação Neo-Ludita. Abre-se um frágil *outro mundo possível*, fora deste catastrófico trem que tinha a exploração brutal das crianças e a utilização da carne de insetos como ingredientes cruciais para o funcionamento normal de sua “Sagrada Engrenagem”.

Alguns podem objetar que *Snowpiercer* é apenas mais um *blockbuster* feito com a estética típica dos U.S.A., um repetidor de fórmulas hollywoodianas, mas isto seria reducionista e injusto com a obra em tantos aspectos subversiva de Joon-Ho: sim, este é o primeiro filme falado em inglês do cineasta, destinado a uma platéia global, que custou cerca de U\$40 milhões e faturou mais de U\$80 milhões de bilheteria, sendo portanto um bem-sucedido arrasa-quarteirão; porém, notemos que foi filmado sobretudo na República Tcheca, com um *cast* trans-nacional, através de um enredo que *desconstrói* com um ácido cáustico o heroísmo que se esperaria de Chris ‘Captain America’ Evans, conduzindo a um desfecho onde os personagens sul-coreanos, adeptos do *freio de emergência* através da *bomba*, acabam fazendo valer seu plano, com um desenlace que coloca uma criança

negra e uma adolescente asiática como única chance para o porvir de uma humanidade renascida das cinzas:

When presented with the opportunity to contribute to American blockbuster cinema, an entity Bong has been critical of throughout his filmography, it should come as little surprise that something Korean infringes on the tropes of the genre in question. Only this time, it is not to explore the friction historically caused by globalization and its effects on world cultures, but to finally put an end to its movement. For once, the garden disturbs the machine, and what is coded as local disrupts a global process. For once, it is the rice paddy that invades the sacred engine. The accomplished governance of film form, the self-aware casting, and the revision of narrative conventions come together in *Snowpiercer* to produce a bold and timely work that ultimately asks the question: has Captain America had his day? (Schulze: 2019, op cit, p. 29)

Este *fora-do-trem* não promete nenhuma utopia, mas também indica uma frágil esperança de que enfim o que restou da humanidade conseguiu frear a distopia desenfreada e que há um planeta danificado mas talvez não inteiramente morto a ser explorado por uma jovem asiática (Yona), um garoto negro (Timmy) e uma urso polar, numa terra enregelada mas que talvez possa ainda abrigar condições de sobrevivência. Bong Joon-Ho deixa o final esplendidamente aberto: uma frágil utopia (re)generativa é ainda possível, já que há um casal de jovens humanos ainda vivos, Yona está em idade reprodutiva e poderia reproduzir com o menino Timmy, constituindo um novo Noé e sua esposa (cuja nome a Bíblia não julgou pertinente nos comunicar), deste vez em encarnação de casal inter-racial em uma *wasteland* onde a figura da *Ursa Polar* também carrega esta intensa ambiguidade: pode ser a excelente boa nova de que a Vida não se extinguiu, que ainda há organismos aptos a sobreviver e evoluir após o desastre do CW-7 e o colapso dos humanos e de quase todas as outras formas de vida complexa, mas para cúmulo de distopia pode ser que Joon Ho esteja sinalizando para a figura da *fera predadora*, esta que daria fim à aventura da humanidade comendo suas duas últimas “unidades individuais”.

Pode ser que a narrativa esteja sinalizando para a extinção da espécie, e que aquelas crianças representem não a esperança de um recomeço, mas sim o emblema de nosso fim, já que não teriam tempo hábil para reproduzir-se – a cena final simbolizaria *os últimos dos humanos*, e o fenômeno que em *Children of Men* (P.D. James, A. Cuarón) é o apocalipse por *death of birth*³⁷³. Mas pode ser – frágil esperança messiânica - que a frenagem enfim conquistada a duras penas, que trouxe o trem que estava em rota de colisão com os limites planetários a um ponto morto, abra uma janela de oportunidade para a invenção de alguma via de regeneração numa *wasteland* onde talvez subsistam alguns oásis utópicas de vida que insiste em florescer.

373 Uma interpretação da distopia *Children of Men* (*Filhos da Esperança*), que figura como uma das obras-de-arte mais cruciais de nossa época, é exposta por FISHER na abertura de *Realismo Capitalista: É Mais Fácil Imaginar o fim do Mundo do que o fim do Capitalismo?* (Ed. Autonomia Literária, 2020). As reflexões do autor de *K-Punk* conduzem-nos a pensar que esta obra literária (P.D. James) e fílmica (Alfonso Cuarón) é uma excelente companhia a *Snowpiercer* no seletor *novo cânone* das melhores obras-de-arte para debater o Antropoceno futurível, o devir (o pra-onde-vai) do fenômeno aqui analisado da “época geológica dos humanos” e onde parece que isso tudo vai dar...

Uma última reflexão sobre a importância sócio-político, histórico-cultural, estético-artística, da distopia pode ser proposta a partir de *Snowpiercer* a respeito da ciência do clima: esta se constitui historicamente sob a sombra de uma hipótese distópica, de uma ficção sinistra, da imaginação de um *worst case scenario* possível, o Inverno Nuclear. Bem, Paul Crutzen e Eugene Stoermer, propositores do conceito de Antropoceno, pensam à sombra de um *nuclear winter* que se tornou possível com a invenção das bombas atômicas e com a investigação tanto empírica quanto especulativa acerca das *consequências ecológicas* da explosão de tais artefatos bélicos.

A proeza histórica mais associada a Crutzen, causa principal de ter sido laureado com Nobel, também diz respeito à sua descoberta da destruição da camada de ozônio e *seu alerta sobre o que teria acontecido* – atenção: imaginário distópico; extrapolação sobre um péssimo porvir possível! – se tivéssemos continuado a degradar o ozônio atmosférico.

Snowpiercer figura um mundo que chega ao mesmo resultado de um Inverno Nuclear ou de um *apocalipse climático por depleção de ozônio*, mas chega aí pela via, cada vez mais plausível de materialização histórica, da *geoengenharia de larga escala*, da criação de uma *Engine* salvífica, de um motor miraculoso, de uma substância redentora, que nos arrancará do problema em processo de devir-pior, mais descontrolado, mais grave, da ebulição climática planetária.

Este filme aterrador serve como emblema de um cinema que assusta sobre um possível futuro cataclísmico não para que fiquemos paralisados, ou reféns das patologias do pânico e da ansiedade, mas sim para que pensemos por quais vias uma revolução bem-sucedida poderia, apesar de todos os pesares, ganhar acesso às fortalezas de comando, para então frear a insanidade de um sistema em rota suicidária, abrindo frágeis caminhos para um alter-mundo e para as necessárias e inadiáveis “artes de viver num planeta danificado”³⁷⁴, herdando com coragem uma terra ferida a ser duramente regenerada³⁷⁵.

Em síntese, *Snowpiercer* é um fenômeno cultural intermídia e transnacional (uma *graphic novel* francesa, um *filme* sul-coreano, uma *série de TV* estadunidense etc.) que explora o filão emergente do *cli-fi distópico*. Questionando, com afinidades visíveis em relação a concepções Ben-

374 Com esta expressão, fazemos uma alusão reverente à obra *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene* (University of Minnesota Press, 2017) de TSING; SWANSON; BUBANDT; GAN. Algumas ideias presentes neste livro foram abordadas em excelente palestra da filósofa brasileira Alyne Costa, *O Antropoceno e outras histórias do (fim do) mundo*, na Escola de Altos Estudos da UFRJ: https://youtu.be/Gqy22E5_hEI?si=mB7zDER2uvjSjfgo.

375 Admirador e estudioso da filmografia de Bong Joon-Ho, talvez o mais importante cineasta vivo a colocar o Antropoceno em cena de maneira a cativar audiências e críticos mundo afora, o autor desta tese vem interpretando e debatendo intensamente esta obra nos últimos anos: seja através de atividades do Grupo de Pesquisa Kinosophia (UFG) - conferir debate/live realizado em 2021, em interlocução com Namie Yoshika (que realizou dissertação de mestrado sobre *Parasita*), mediado pela Profa Dra Carla Milani Damiano, disponível em <https://www.youtube.com/live/vtPDY8UnfFs?si=urf87fspXwuKyGYJ> (1h54min) – seja através de artigos acadêmicos e resenhas publicadas na web. Para os fins desta tese, decidimos abordar sobretudo *Snowpiercer* – *Expresso do Amanhã*, mas todas as suas obras possuem relevância para a temática desta tese – meu artigo acadêmico sobre *O Hospedeiro* e *Parasita* encontra-se submetido para publicação na Revista Parallaxe da PUC-SP e, além disso, leia-se na web os artigos sobre: *Okja* (2017) <https://acasadevidro.com/okja/>, *Mickey 17* (2025) - <https://acasadevidro.com/mickey17/>, *Cães Que Ladram Não Mordem* (2000) – <https://eduardocarlidemoraes.substack.com/p/caes-que-ladram-nao-mordem-conheca>, *Mãe* (2019) – <https://eduardocarlidemoraes.substack.com/p/no-thriller-mae-de-bong-joon-ho-2009>.

jaminianas, sobre uma *frenagem de emergência*. Esta, como argumentamos, pode ter dois *télos*, a redução da velocidade (na via teórico-prática atualmente defendida por Serge Latouche e outros defensores do *decrescimento*, em confronto aberto contra os *aceleracionistas* e apologistas da “singularidade”) ou a *parada completa do trem*.

Se a primeira opção nos remete a certo *reformismo gradualista*, ainda muito preso aos limites da democracia liberal burguesa e sua crença aparentemente inabalável no progressivismo, a segunda opção soa-nos mais próxima de Benjamin. Este afinal está trazendo uma imagem-do-pensamento para uma *revolução pós-Marx e Engels*, onde uma ação coletiva se faz para *romper o continuum da história, interromper uma catástrofe num relampejar*, na iluminação profana que é mais súbita, aproveitadora veloz de um *kairós*, do que dependente de cansativas esperanças.

Correndo todos os riscos, os oprimidos do *Snowpiercer* se mobilizam em busca do freio de emergência diante da tempestade-do-progresso, acumuladora-de-escombros, construtora-de-ruínas. Processo cataclísmico que não é culpa de todos os humanos mas afeta a toda teia-da-vida. Trem desenfreado em marcha acelerada para o abismo. Trem que enfim se trava, se sabotagem e se estaciona para que algo novo possa eclodir. O futuro é ancestral, e o pós-capitalismo talvez nos obrigue a (re) compor com tudo que é feral.

Quando *Snowpiercer* inicia, o mundo como o conhecemos já acabou, mas o capitalismo não teve fim. Mesmo com a inauguração de uma nova era glacial e a liquidação de quase todas as formas de vida sobre a terra, o sistema sócio-político vigente no trem é uma continuação, em condições de confinamento, do capitalismo que produziu a catástrofe.

Eis porque o filme de Joon-Ho também é emblemático do questionamento com o qual finalizaremos este capítulo: nossa capacidade de imaginar o *fim-do-capitalismo* está tão deteriorada que hoje é mais fácil imaginar e plasmar em filmes o *fim-do-mundo*? Que efeitos gera nos sujeitos, submetidos a uma enxurrada de obras apocalípticas, que retratam o fim abrupto da configuração-mundi que conhecemos na atualidade, mas não apontam propriamente para nenhum horizonte de *superação do capitalismo ecocida*? Mesmo nas mais sinistras distopias pós-apocalípticas ou apocalípticas-sem-pós (*The Road* ou *Melancholia*), existe alguma pré-figuração da emergência de outros sujeitos políticos, que escapem à forma-sujeito imposta pelo capitalismo (não apenas enquanto sistema econômico-político, mas também como conformador de subjetividades, valores, posturas, cosmovisões). Quais seriam as características de um cinema que precisa emergir com mais força (do contrário, não conseguiremos vencer o desafio do Antropoceno catastrófico), que torne não só *mais imaginável* mas também *mais factível* a superação do capitalismo antes que este produza o *colapso da Teia-da-Vida como a conhecemos*?

6.8. POR QUE É MAIS FÁCIL IMAGINAR O FIM DO MUNDO QUE O FIM DO CAPITALISMO?

It seems easier for us today to imagine the thoroughgoing deterioration of the earth and of nature than the breakdown of late capitalism; and perhaps that is due to some weakness in our imaginations. (FREDRIC JAMESON, *The Cultural Turn*)

Para além dos inadiáveis questionamentos que perpassaram nossa jornada de pesquisa e de partilha de conhecimento – como adiar o fim do mundo, obstar a queda do céu e puxar o freio de emergência do trem capitalista? - outra questão que se recusa a ser calada e que enfim podemos enfrentar envolve uma constelação de pensadores: Jameson, Fisher, Žižek, Berardi etc. Por que tornou-se mais fácil imaginar o fim-do-mundo do que o fim-do-capitalismo? E como o cinema aterrador aqui proposto, em suas manifestações pretéritas e também em nossas especulações sobre o cinema-por-vir, poderia ajudar a curar esta “*weakness in our imaginations*”?

O questionamento perpassa a questão do *imaginário* e do que ocorre com este nas condições da civilização burguesa tardia ou do “realismo capitalista”, conceito forjado por Fisher para descrever a pressão sócio-cultural exercida pela ideologia dominante para que os sujeitos acreditem que “não há alternativa” (a tese T.I.N.A., atribuída a Thatcher), que chegamos ao “fim da história” (Fukuyama) e o capitalismo é insuperável. O termo “realismo”, aqui, tem uma forte carga irônica: os apóstolos de T.I.N.A. costumam dizer aos que se pretendem revolucionários, os que estão forjando na luta um mundo pós-capitalista (seja ecosocialista, de anarquia verde, de neo-comunismo etc.), de que seu alvo “utópico” é impossível, irrealizável: o discurso padrão do realismo capitalista é aquele que apregoa algo como “sejam realistas, as utopias estão todas mortas, adaptem-se ao capitalismo globalmente triunfante”. A proliferação de distopias, inclusive no âmbito da cultura de massas, fenômeno sobre o qual refletimos através de nossa jornada nesta tese, tem quais relações com o recorrente diagnóstico das ciências humanas críticas de que estaríamos afundados numa pervasiva *atrofia da capacidade de imaginar uma alternativa ao que está posto*?

A questão também nos obriga a enfrentar o problema das relações entre uma filosofia materialista e o imaginário: a tese de que o fim do capitalismo precisa ser *imaginado* antes de ser feito resvala em certo idealismo, como se devesse haver primeiro uma mudança de ideário, uma mutação de imaginário, para que *depois* se realizem as *ações concretas conformes* que levariam o “capitalismo-zumbi” (cf. Fisher) a seu fim. Este “fim” do reinado do deus-chamado-dinheiro, este desenlace fatal da Plutocracia, parece tão implausível que é mais fácil imaginar o fim-do-mundo. A faculdade da imaginação, e através dela a possibilidade concreta de nossa mente *forjar ideias pré-figurativas de uma alter-realidade* são passíveis de explicação materialista, e de serem

compreendidas em uma complexa dialética entre imaginação e ação. Diante da nossa atual incapacidade coletiva de imaginar uma saída factível para a aporia do capitalismo ecocida globalizado, é preciso que nos perguntemos que responsabilidades tem nisto a indústria cultural e as mercadorias por ela entregues às massas – o que eles estão fazendo com nossas imaginações, saturando-as com distopias acabrunhantes e espetaculosas, mas deixando-se sedentos e anêmicos por falta de nutrientes utópicos e revolucionários autenticamente críveis e factíveis.

Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer argumentaram que a indústria cultural, tal qual a conheceram enquanto emigrados alemães na Califórnia dos anos 1940, era uma *máquina de produção de consenso*. Acarretando uma uniformidade comportamental e mental nas massas submetidas ao fluxo contínuo de transmissões radiofônicas, televisivas e publicitárias. Tese resumível em provocativas fórmulas como “o pão com que a indústria cultural alimenta os homens continua a ser a pedra da estereotipia”; e “*fun* é um banho medicinal que a indústria do prazer prescreve incessantemente”³⁷⁶ (Adorno/Horkheimer: 1985: p. 139, 131).

A acusação contra a indústria do entretenimento e a seus imperativos-de-gozo com a diversão, veiculada por uma das obras magnas da Escola de Frankfurt, aponta para uma cultura “enlatada” a ser usufruída no período do lazer pelos trabalhadores. Estes, assim, são manipulados pra que possam melhor se reconciliar com a cotidiana labuta massacrante e alienada. Análise que prossegue tendo pertinência, em larga medida, ainda que a abordagem de Adorno e Horkheimer não pareça explicar a contento o fenômeno paradoxal, que já emergia quando foi publicada a *Dialektik der Aufklärung* (afinal, 1984 seria publicado alguns anos depois), que estamos tentando interpretar: algumas obras literárias, filmicas e musicais hoje disponíveis para consumo das massas são *distopias assustadoras*, muito mais sérias do que jocosas, mais *aptas a despertar sensações de um destino funesto* do que arrancar risadas leves diante do *funny*.

E ainda assim muitos milhões de dólares são arrecadados em ingressos vendidos ou em assinaturas de plataformas de *streaming* por clientes desejosos de uma estranha forma de *fun* vinculada ao *fim* que se encarna em *Mad Max*, *Jogos Vorazes*, *Matrix*, *Divergente* ou numa estereotipada fórmula de “apocalipse zumbi” (*Walking Dead*, *Extermínio* etc.). Se de fato o *happy end* obrigatório e a fórmula “enfiar o herói numa encrenca para no fim tirá-la dela”, satirizada por Adorno e Horkheimer, fosse mesmo o supra-sumo da indústria cultural, como explicar o consumo massivo de sombrias narrativas distópicas? Elas revelam o colapso do mundo como o conhecemos, as várias formas da opressão totalitária e o sofrimento em larga escala de humanos, animais e ciborgues na *terra devastada* analisada com argúcia por Crary.

376 Adorno & Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento*. Zahar: 1985.

Esta *wasteland* hoje sofre com a ameaça do tecnofascismo e suas novas arcas-de-Noé em formato de foguete, *for V.I.P.s only*, e que tem por missão *#OccupyMars*; neste contexto, das alianças sinistras entre Trump-Netanyahu, Benjamin ensina-nos algo importante sobre a luta antifascista e a conexão desta com o *imaginário*. Um *imaginário que é refém do mito perigoso do progresso* é justamente o imaginário que nos impede o combate ao fascismo, esta doença do capitalismo imperialista tardio, infectado com racismo e ideais supremacistas:

Benjamin ocupava uma posição *sui generis* no âmbito do antifascismo. A luta contra o ‘Anticristo’ – foi assim que ele chamou a ditadura nazista em seu ensaio de 1940 – significava o abandono da visão-da-história que havia inspirado a cultura do antifascismo. Dominado pela ideia de progresso, o antifascismo almejava defender a civilização da barbárie. Benjamin não compartilhava essa perspectiva: citando Blanqui, ele considerava o progresso um mito perigoso que agia no proletariado como um narcótico, enfraquecendo suas forças, e por fim o desmobilizando. Ao invés de opor civilização e barbárie, ele considerava a barbárie fascista um resultado e uma face da própria civilização. Não bastava defender o legado do iluminismo contra o fascismo, uma vez que uma luta efetiva deveria reconhecer os liames que uniam o fascismo à racionalidade moderna. O progresso técnico, industrial e científico poderia se transformar em uma fonte de regressão humana e social. (TRAVERSO: 2018, p. 473).³⁷⁷

O Antropoceno não deve ser lido como *prova do progresso*, no sentido apologético, como triunfo e proeza, mas sim como *evidência do quão nefastas são as práticas de produção e consumo baseadas na obstinada crença no progresso*. As distopias, portanto, tem a função crucial de apontar o aspecto *catastrófico* do que resulta desta racionalidade moderna posta a serviço da tecno-ciência prometética. Nossa hipótese é de que pode ser que exista uma *demanda do público* por conteúdos com os quais é possível *elaborar as ansiedades e pânicos suscitados pela condição desmazelada do planeta e seus ecossistemas*. Obras que *pré-figuram* um *worst case scenario* são desejadas por milhões pois entram em sintonia com suas preocupações.

Nós, que nos encaminhamos para a década de 2030, estamos já distantes do contexto *fordista* que conheceram Adorno e Horkheimer, e mesmo que a exploração capitalista impiedosa do trabalho não tenha sido extinta, ela passou por mutações consideráveis e adentrou um cenário *pós-fordista*. De modo que a imagem estereotípica do proletário confinado numa fábrica da Ford, que assiste TV nas horas vagas, hoje precisa ser substituída pelo *infoproletário* precarizado circulando pela megalópole numa motocicleta de entrega de comida por aplicativo, ou pelo motorista a serviço da Uber que acredita ser “o patrão de si mesmo”, e que não largam o celular conectado à internet em nenhum período do dia.

Se outrora Chaplin satirizava o ser humano reduzido a peça de um maquinário, obrigado a gestos repetitivos como apertar um parafuso, gerando uma tragicômica neurose obsessivo-compulsiva encarnada em comportamento repetitivo, hoje as neuroses dominantes são outras. Os

377 TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de Esquerda: Marxismo, História e Memória*. Belo Horizonte/MG: Ayiné, 2018.

adoecimentos psicossomáticos perpassam muito mais pelo *burn-out*³⁷⁸, o transtorno de ansiedade e a depressão. Neste contexto, a distopia parece ser o caldo cultural que os sujeitos precisam para a elaboração da pervasiva sensação de aporia, de estar sem saída e preso no *rat race*³⁷⁹ de um sistema que encaminha-se para o colapso sem saber mudar de rota.

Durante meu período de internacionalização da pesquisa de doutorado, fui *affiliated researcher* da ASCA/Amsterdam e pude debater pessoalmente alguns destes temas com Josef Früchtel, que chamou minha atenção para a Escola de Estudos Culturais de Birmingham (UK) - a Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) - fundada em 1964 e liderada por Richard Hoggart e Stuart Hall, que forneceu alternativas à compreensão da Escola de Frankfurt. Adorno e Horkheimer tendiam a um certo desdém pelo consumidor de mercadorias culturais, que frequentemente é descrito como manipulável e alienado, gregário e passivo, pouco mais que um títere nas mãos das poderosas indústrias da publicidade, do entretenimento, do rádio, da TV, do cinema. O indivíduo manipulável pelos meios de comunicação de massa torna-se facilmente um boneco de ventríloco do Führer.

Tal visão do indivíduo subjugado pela Indústria Cultural foi contestado por figuras como Stuart Hall, que enfatizou quão mais complexo é o processo de *decodificação* das obras da cultura de massas pelos sujeitos³⁸⁰. Ao invés do estereótipo do massa alienada, não seria mais interessante, como propôs Früchtel, que nossa reflexão focasse no tema do *fearing fictions*, ou seja, do *temer ficções*? Será mesmo que é legítimo criar uma grande generalização acerca da platéia alienada pelo *show business*, como se estivesse sempre sedenta por diversão e mecanismos de fuga de uma realidade inglória, como se *todos* os indivíduos constituintes da *massa* fossem uma grande entidade homogênea faminta pela “pedra da estereotipia”? Ou é possível pensar nestes sujeitos, que costumamos subsumir na massa homogênea, como singularidades, cada um deles passível de realizar uma síntese psíquica singular de suas vivências, e muitos deles movidos por um anseio de contato estético com obras que ajudem a sentir e pensar o mundo e seus dilemas através da arte (ainda que esta seja reproduzível tecnicamente e massificada), tendo no cerne uma *ficção que nos faz temer* – “and you either flee, fight or freeze”, aponta Früchtel. O afeto do medo, artisticamente mediado, sua vivência esteticamente propiciada, serve como dispositivo preparatório para enfrentar as “distopias do real”, os péssimos possíveis que vão se concretizar.

378 Permanecem valiosas as contribuições de CHUL-HAN em *A sociedade do cansaço* e de CRARY em *24/4 – Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*.

379 Steve Cutts, através de seus curtas-metragens animados como *Man* ou *Happiness*, consolidou-se como um mestre contemporâneo na sátira deste contexto – cf. <https://www.stevecutts.com/animation.html>

380 A entrevista filmada com Fruchtel, na Universidade de Amsterdam, assim como a transcrição de nossa interação, pode ser acessada em <https://eduardocarlidemoraes.substack.com/p/joseph-fruchtel-philosopher-talks>

Só uma psicologia muito tosca pode fabricar a noção dos sujeitos da massa como escravos do Freudiano *princípio de prazer*, súditos obedientes de uma indústria cultural que dispara *fun* em jato contínuo; os sujeitos reais das classes trabalhadoras possuem subjetividades mais complexas do que a caricatura do consumidor frenético de *sitcoms* com *canned laughter* ³⁸¹ ou de comédias românticas com final feliz. É possível que aquilo que há de mais sombrio e angustiante na condição humana, além daquilo que mais nos aflige na sociedade contemporânea, inclusive a perspectiva de sua desintegração no caos, exista como um complexo sentimento psicossomático que os bens culturais disponíveis no mercado são convocados a endereçar.

É neste contexto que a obra de Fisher torna-se tão emblemática da situação de aporia do sujeito contemporâneo: o pensador inglês, que batalhou vida afora contra a depressão e encerrou seus dias pelo suicídio, interessou-se muito pelos temas da saúde mental e clamou pela “conversão do descontentamento privatizado em raiva politizada” (p. 141), contra a “submissão fatalista” às políticas econômicas de “austeridade”, apontando que é preciso “reinventar a solidariedade” e afrontar a “privatização do estresse” (p. 153) ³⁸².

Atacando as falácias da meritocracia, Fisher não acredita na depressão como problema pessoal, como se o indivíduo tivesse um “defeito de fabricação”, já que a depressão, atingindo escala de pandemia, é evidentemente um problema sócio-político. Porém, Fisher sabe que “os indivíduos culparão a si mesmos antes de culparem as estruturas sociais” pois a ideologia convida-nos à “convicção subjacente” de que “somos todos exclusivamente responsáveis pela nossa própria miséria e portanto a merecemos.” (op cit., p. 140) Na verdade, precisaríamos que os deprimidos se convertessem em revoltados, numa trajetória Camusiana do absurdo à solidariedade? Que cessassem de culpar-se por estarem infelizes, para perceberem a raiz e a causa de seus males fora deles?

Um dos mais importantes ensinamentos de Mark Fisher é a noção de que nem o adoecimento psíquico nem o clima atmosférico podem hoje ser considerados “naturais”. Devemos considerar Brechtianamente que “nada deve parecer impossível de mudar”. Saúde mental: campo em que a relação ou vínculo inextricável entre indivíduo e coletividade se manifesta em uma miríade de formas, desafiando nossa compreensão e nossa ação. O que chamamos de enfermidades psicológicas, afirma Fisher, tem origem social, como é evidente, mas a ideologia hegemônica e sua ‘ontologia’ recalca e esconde:

381 Com a expressão “riso enlatado”, faço referência a um célebre comentário de Žižek sobre as *sitcoms* que inserem uma faixa de áudio com gargalhadas pré-gravadas, no sentido de forçar o espectador a rir nas horas certas, e que tornou-se um paradigma da manipulação midiática das reações do público diante da obra cultural massificada.

382 FISHER, Mark. *Realismo Capitalista: É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?*. Autonomia Literária, 2020.

Em vez de atribuir aos indivíduos a responsabilidade de lidar com seus problemas psicológicos, aceitando a ampla privatização do estresse que aconteceu nos últimos 30 anos, precisamos perguntar: quando se tornou aceitável que uma quantidade tão grande de pessoas, e uma quantidade especialmente grande de jovens, estejam doentes? A ‘epidemia de doença mental’ nas sociedades capitalistas deveria sugerir que, ao invés de ser o único sistema que funciona, o capitalismo é inerentemente disfuncional, e o custo para que ele pareça funcionar é demasiado alto. (Fisher: 2020, p. 37)³⁸³

Será que a enxurrada de distopias que marca a cultura contemporânea, inundando tanto a cultura de massas quanto os nichos *cult*, é expressão de um novo *mal-estar na civilização* e de um desejo muito disseminado de entrar em contato com representações e narrativas da *policrise* em que estamos imersos? O fato de que tanto *bestsellers* e *blockbusters* quanto filmes e romances *cultuados* e incensados pela crítica (*Hunger Games* e *Melancholia* servindo como dois emblemas disto), são veículos para projeções de um futuro apocalíptico, tem certa culpa na determinação da proliferação de depressão e da atrofia da imaginação? Ou esta depressividade e este descenso do imaginário utópico tem causas sócio-político-econômicas concretas que a arte se esforça por expressar?

Há os críticos culturais marxistas que, também herdeiros da linhagem adorniana-horkheimeriana, atualizam a *Dialética do Esclarecimento* para mostrar que a *industry of fun* sofreu mutações mas segue lucrando; segundo Bruna Della Torre, “imaginar o fim do mundo nunca foi tão *fun*. O apocalipse fascina. O modo como esse campo conforma e orienta a indústria cultural intensifica uma sensibilidade insensibilizada. (...) A imaginação do desastre só cresce e a indústria cultural é uma de suas principais profetas. O apocalipse é seu grande *tropo* hoje.” (Della Torre: 2025)³⁸⁴

Se a autora tem certa dose de razão em apontar o *boom* em questão, que se expressa através de séries como *The Last of Us* e filmes como *Don’t Look Up*, o artigo em questão parece-nos pouco atento às possíveis funções da distopia, no campo da ficção especulativa, como aparato de pré-figuração de uma situação que se deseja evitar e que pode, por vias indiretas, mobilizar para a ação. Ao “infectar” o espectador-tornado-agente com afetos como indignação, preocupação, senso de urgência, necessidade de engajamento em movimentos sociais ou organizações da sociedade civil organizada, o fim-do-mundo na tela pode inspirar a adiá-lo ou obstá-lo no real. Em outras palavras, para retomar o fio de nossa meada, assistir a *Snowpiercer* pode engajar alguns sujeitos num movimento revolucionário que veja no freio de emergência - o de mão (*Notbremse*) e não o de pé (*Fußbremse*) - seu *télos*.

383 FISHER, M. *Realismo Capitalista*. Autonomia Literária, 2020.

384 DELLA TORRE, B. *A Imaginação Apocalíptica*. Blog da Boitempo, 2025. URL: <https://blogdaboitempo.com.br/2025/07/22/a-imaginacao-apocaliptica/>

A crítica cultural por vezes cai na armadilha da generalização excessiva e da condenação em massa de uma certa *trend* cultural, tratando como homogêneo um fenômeno multifacetado, como se *todas* as distopias significassem X, como se *todos* os filmes e séries de zumbi expressassem Y, como se *todas* as narrativas apocalípticas fossem igualmente representativas do fenômeno Z, o que nos impede de esmiuçar as obras e sua recepção/decodificação de maneira mais nuançada. Adorno e Horkheimer com certa frequência caíam neste tipo de atitude, como nos trechos em que estão criticando os grandes estúdios hollywoodianos ou a UFA alemã, com seus investimentos ostensivos e sua *conspicuous production*, e apontam que o sentido de *todos* os filmes, a despeito das diferenças de enredo ou das variações de estilo e de forma, reduzem-se a um mesmo denominador comum: “gravar sua onipotência no coração dos esbulhados que se tornaram candidatos a *jobs* como a onipotência do seu senhor, eis aí o que constitui o sentido de todos os filmes, não importa o *plot* escolhido em cada caso pela direção de produção” (Adorno e Horkheimer, op cit, p. 117).

A hipérbole aqui, ainda que sirva para expressão da crítica monumental empreendida pela dupla, ao invés de esclarecer, através de uma consideração mais atenta de obras singulares, obscurece *toda* a produção do cinema “comercial” nas trevas onde todos os gatos são pardos – ou melhor, todos os filmes não prestam para nada senão para gravar nas psiquês submissas da massa a “onipotência” da corporação do entretenimento. Nossa perspectiva é outra: não negamos que a distopia possa ser veículo para uma arrojada forma de manipulação realizada pelos poderes dominantes, com efeitos alienantes, mas jamais afirmariamos que ela se *reduz* a isto e que *todas* as obras poderiam ser subsumidas a este diagnóstico oni-condenatório. Uma certa vertente da produção distópica pode sim ser compreendida como *cooptação e mercantilização* do mal-estar engendrado pela policrise contemporânea, fenômeno que vou intitular *angústia enlatada*, ou *canned anguish*, em interlocução com a Zizekiana análise da *hilariedade das sitcoms* como *canned laughter*.

Ou seja, estaríamos sendo manipulados para *consumir angústia* da maneira como a preparou o sistema hegemônico, e nós, seus servos, teríamos o direito apenas de uma identificação idólatra com os heróis do *survivalism* no vigente *show da ultraviolência* conexo ao um “cada um por si, todos contra todos”. Extrapolação futurista das atuais sociedades onde ocorrem as núpcias sinistras entre neoliberalismo e neofascismo, fusão de fundamentalismo de mercado e extrema-direita racista-xenófoba.

No âmbito da cultura *pop*, o universo das imagens técnicas vendidas no mercado de *commodities* culturais está repleto de enredos distópico-apocalípticos que já constituem um certo estereótipo: um Estado totalitário que impõe uma tirania aniquiladora da individualidade autônoma. Um tema central de *1984* que, em suas ressonâncias posteriores em *V for Vendetta* ou *Hunger*

Games, vai entrando no *mainstream* sob a forma de clichê domesticado. Um herói contra-hegemônico se ergue para agir contra a besta-fera (*tropo* que também remete ao insurgente Winston Smith e que vai desaguar no culto a Katniss Everdeen). As contradições e embates proliferam propiciando a criação das “franquias”, com sequências, prequelas, *spin-offs* e produtos à venda no supermercado. O espectador médio, esta abstração perigosa, que pode nos fazer esquecer da singularidade das pessoas que se juntam nos cinemas ou estão dispersas em seus sofás diante das telas, seria assim servido uma *angústia enlatada*: nossa eco-ansiedade, nosso deprimente sentimento de impotência política, estando representados diante de nossos olhos e ouvidos de maneira espetaculosa, a serem consumidos com pipoca e refrigerante.

Voltando a Adorno e Horkheimer, para atualizá-los, podemos dizer: se antes a Indústria Cultural vendia o “banho medicinal” da diversão, hoje nos vende o eletrochoque homeopático da angústia enlatada. Assim como as *sitcoms* com *canned laughter* querem controlar a hilariedade, e demarcar claramente para as platéias em quais momentos deve rir, poupando ao espectador que se dê ao trabalho de decidir se tal frase ou gesto é *funny* ou não, as distopias de *angústia enlatada* também administram o mal-estar difuso na sociedade através de uma manipulação dos sentimentos de opressão, de subjugação, de medo do futuro, de apreensão por uma catástrofe iminente, canalizando isto para uma área relativamente segura: o campo do ficcional. Novamente, *fearing fictions has its functions* - temer ficções tem suas funções.

Quando se trata do filme distópico, o mundo terrível está confinado na tela, e através dele pode-se cultar o herói ou heroína que, apesar dos pesares, resiste, se insurge, diverge, age com seus congêneres para sair do labirinto aflitivo em que está preso. É possível que saíamos do filme, de vários modos, reconciliados com o mundo e seus senhores, pois sabemos agora que *há gente agindo contra as bestas-feras que nos oprimem* (ainda que tal resistência se dê no âmbito ficcional) e que, além disso, o mundo atual não é tão ruim assim quanto estes terríveis outros mundos piorados – que (ufa!) ficam restritos, em todo seu horror, às telas e à duração da projeção ou do *streaming*.

Mas é preciso cautela para não cair no equívoco do desdém generalizado por uma certa vertente da produção distópica, por exemplo, o *apocalipse zumbi* em *The Walking Dead*, assim tomando parte pelo todo, abdicando da tarefa crítica de distinguir com mais *finesse* entre fenômenos que são díspares: seria realmente cabível aplicar nosso conceito de *angústia enlatada* a obras como *Melancholia*, *Cavalo de Turim*, *Poor Things*, *Quintet*, *The End*, *Children of Men*, *Snowpiercer*, *Matrix*, *Elysium*, *Bugonia*, *Blade Runner*...? Forjei o conceito de angústia enlatada através de uma espécie de bricolagem teórica criativa — peguei uma ferramenta analítica de Žižek (o riso enlatado), apliquei-a a um fenômeno contemporâneo (as distopias de massa) e costurei os retalhos com o fio da *Dialética do Esclarecimento*. Mas... seria preciso refletir sobre uma produção fílmica

distópica angustiante mas não enlatadora, perturbadora e não reconciliadora, que nos aterroriza para nos fazer aterrar, que nos ajuda a ficar com o problema, habitar uma terra ferida e trilhar o caminho ascensional, difícil mas salutar, que por inspiração Camusiana chamamos de “a travessia da angústia solitária à revolta solidária”³⁸⁵.

Acredito ser necessário pensar em alguma linha divisória entre o que é angústia enlatada e o que é angústia autêntica — de um lado, a manipulação do mal-estar para efeitos de domesticação e conformismo, e de outro aquelas obras que não se deixam capturar complementamente pela lógica da indústria cultural, e que nos infectam com uma angústia desassossegante, que pode nos conduzir muito mais à necessidade da ação conjunta concreta e radical, contra as causas do angustiamiento, do que ao apaziguamento do desconforto que é passível de levar ao campo da ação insurrecional ou revolucionária.

Quero terminar apontando, em obras como *Melancolia*, *Dogville* e *Manderlay*, um cinema distópico possível que nos injeta um desconforto que levamos conosco após os créditos finais: Lars Von Trier, fiel às suas raízes Brechtianas, consegue nos raptar esteticamente para um âmbito onde nenhum consolo fácil e adocicado nos é entregue, mas sim uma avalanche de provocações que amplia nossa percepção de pertinentes problemáticas. A iminente colisão do *rogue-planet* com a Terra não se presta a uma inundação de efeitos visuais e desastres ruidosos, como ocorre nos filmes Emmerich: Lars Von Trier se interessa sobretudo pelos efeitos psíquicos da catástrofe-que-vem sobre as irmãs, uma delas capturada pelo niilismo mais profundo e que desce aos confins da depressão mais extrema (Justine, interpretada por Kirsten Dunst), a outra ainda agarrada a fiapos de esperança e de pensamento mágico (Claire, interpretada por Charlotte Gainsbourg).

Estas duas perspectivas convivem em tensa dialética não-apaziguada em um filme que se institui como um emblema da recusa ao *happy end* que vai ao outro extremo: o de concretizar em imagens o fim mais horrendo concebível, a aniquilação completa do astro onde se desenrolou toda a epopéia da vida em evolução e da história humana. Em sua leitura do filme, Chul-Han pontua que “*desastre* significa literalmente *des-astro* (do latim *des-astrum*). (...) O planeta Melancolia como outro atópico, que irrompe para dentro do inferno do igual, acende a cupidez erótica em Justine. Na cena de nudez no lajedo do rio Justine se refestela na luz azul do planeta mortífero. Essa cena desperta a imoressão de que Justine anelasse a colisão mortal com o corpo celeste atópico. Ela espera a proximidade da catástrofe como uma união prazerosa com o trabalho.”³⁸⁶

385 Exploro mais a fundo a filosofia existencialista de Camus no artigo “Da Angústia Solitária À Revolta Solidária”, uma leitura do romance A Peste: <https://eduardocarlidemoraes.substack.com/p/da-angustia-solitaria-a-revolta-solidaria>

386 CHUL-HAN, Byung. *Agonia de Eros*, ed. Vozes, pg. 12-13.

Há filmes que nos aterrorizam, perturbam, tiram do zona de conforto, com a intenção de nos provocar a pensar e a agir de maneira não-conformista, sem rachar o mundo de maneira maniqueísta entre bandidos e mocinhos, mostrando inclusive o devir de sujeitos que podem em certa fase estarem na posição de vítimas mas que em outro contexto se tornam algozes. Para enfrentarmos os dilemas colocados pelo Antropoceno, é salutar que tenhamos um cinema que não se furte à tarefa de criticar o presente, inclusive através da extrapolação especulativa, e que saiba nos angustiar de maneira a produzir menos o niilismo e mais a biofilia, menos o fatalismo resignado e mais a resoluta postura de ficar com o problema e responder a ele com habilidade (*responsability*).

É sobretudo crucial, diante da ruptura metabólica aqui delineada, para nós que vivemos no tempo das catástrofes e precisamos inventar meios de resistir à barbárie que há e àquela que está por vir, que saibamos distinguir entre uma angústia enlatada e uma angústia autêntica – a primeira, consumida passivamente e confinada em limites inócuos de individualismo e auto-responsabilização meritocrática, e a segunda que nos contamina a partir de obras-de-arte que nos querem engajados na transformação de uma sociedade necessitada de transformações drásticas, a fim de forjar um outro mundo possível, onde caibam todos os mundos e onde tenha se tornado mais fácil imaginar e fazer o fim do capitalismo do que imaginar e fazer o fim-do-mundo por ele forjado.

Encerraremos este capítulo especulando sobre Walter Benjamin como uma possível força de propulsão para um *imaginário emancipado*, que ajude a tornar mais fácil imaginar o fim do capitalismo, sua *freada brusca*, antes do fim-do-mundo; ao propor que “as forças da embriaguez” deveriam irradiar através das revoluções já mostrou ser um marxista heterodoxo, propondo um modelo des-enrijecido de percepção sensível revolucionada e revolucionária. Com os poetas visionários, como Rimbaud e Baudelaire, Benjamin se impregna de imagens e em sua filosofia estas são profusas, de grande concretude, e “montadas” com uma espécie de técnica-de-escrita aforismática, fragmentada, mas que por isso mesmo evoca o campo cinematográfico. Benjamin conceitua e também intenta acessar pela experiência vivida uma espécie de temporalidade revolucionária que está no cerne das “iluminações profanas”.

Profanar a tradicional concepção de Iluminismo também esteve entre as atividades de intelectual orgânico daquele que, nas transmissões radiofônicas, se dirigia às gerações mais novas com emissões chamadas *Aufklärung für Kinder* (tradução, ao inglês: *Enlightenment for Children*; em português, *Esclarecimento para Crianças*). Ao reconhecer, na filosofia de Benjamin, a influência tanto das *Illuminations* Rimbaudianas e dos *Paraísos Artificiais* de Baudelaire, mas também tendo atravessado experiências com haxixe e mescalina, o pesquisador Didi-Huberman

destaca que “a iluminação sugerida por Benjamin não se apoia exclusivamente na experiência da droga, longe disso”:

Pode-se ver esta iluminação atuando nas mínimas embriaguezes que ele propôs nas suas emissões de rádio, entre 1929 e 1932, contos ou reflexões, narrativas ou argumentos oferecidos às crianças como tantas ‘luzes’ ou ‘iluminações’ nascidas de uma capacidade infantil principal: a de *pensar brincando*, em tomar posição dis-pondo, desmontando, remontando cada elemento em relação a todos os outros. (DIDI-HUBERMAN: p. 217)

O conceito de “iluminação profana”, que Benjamin formula tendo herdado muitas cargas poéticas e conceituais dos surrealistas (Breton, Aragon etc.), poderia ser aplicado à compreensão do cinema antropocênico que está a emergir? De que maneira o cinema poderia fazer eclodir, para além da clausura do comércio em que tantas forças visam confiná-lo, os “instantes utópicos” que caracterizam a “dialética em suspenso” que estaria no cerne da filosofia Benjaminiana de acordo com Jean-François Poirier:

A imagem que se realiza na embriaguez, porque é interrupção do *continuum* da vida, (...) poderia bem ser o paradigma dessa dialética em suspensão, desse instante utópico que persiste sob sua forma imaterial e que mediatiza o conhecimento dos possíveis que ficaram mergulhados no passado. (Poirier, apud Didi-Huberman, p. 216)

Quer dizer então que outros mundos possíveis ficaram mergulhados no passado? Qual o cinema que assume a responsabilidade e a *response-ability* de gerar imagens “embriagadoras”, que tiram percepções dos gonzos da normalidade, para que experimentem *possíveis* que podem se concretizar, brasas redivivas que, debaixo das cinzas, voltam a acender grande fogueiras. Esta *profane Erleuchtung*, que Benjamin incensa, experiência de iluminação profana que tem “inspiração materialista e antropológica”, pode ser suscitada tanto por objetos cotidianos quanto por obras-de-arte; as coisas mais humildes podem ser transfiguradas subitamente por uma iluminação profana, por um *insight* Rimbaudiano, por um *recriar* da linguagem a partir de um neologismo à Baudelaire, de uma montagem épica Brechtiana,

...ela [*profane Erleuchtung*] se acha, doravante, como experiência de iluminação, igualmente para os objetos mais humildes e, sobretudo, igualmente para os corpos, experiência na qual o surrealismo, antes do teatro épico brechtiano, reconheceu o primeiro lugar da energia revolucionária. (Didi-Huberman, op cit, p. 222)

Benjamin preconiza “ganhar para a revolução as forças da embriaguez” (*die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen*) – os poetas, os cineastas, os músicos etc., em suma, os agentes culturais tem um papel revolucionário a jogar pois lidam com as transformações perceptuais, sensoriais, na confluência entre o “espaço de imagens” (*Bildraum*) e o “espaço corporal” (*Leibraum*). “O ser vivo não supera a vertigem do aniquilamento a não ser pela embriaguez da procriação”, escreve Benjamin³⁸⁷. É com corpos sensíveis, dotados de *aistésis*,

387 Apud Didi-Huberman, op cit, p. 209.

porosos aos fenômenos, ontologicamente dependentes de uma teia de interdependência vital, integrantes e partícipes da carne de Gaia, que se fará plausível imaginar e fazer um mundo menos catastrófico:

Quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetrarem nessa iluminação, tão profundamente que toda tensão revolucionária se transforme em inervação do corpo coletivo, toda intervenção corporal da coletividade em descarga revolucionária, somente então a realidade chegará a esse ultrapassamento que o *Manifesto comunista* demanda. No momento, os surrealistas são os únicos a terem compreendido a ordem que ele nos dá hoje. (Benjamin: p. 130-134)³⁸⁸

Aniquilamento vs procriação: é razoável supor que Benjamin sentiu a vertigem diante do aniquilamento em sua própria pele, afinal de contas transformou-se em *refugiado*³⁸⁹ após a ascensão do III Reich em 1933 e faleceu pouco depois de Paris ter capitulado à invasão nazifascista; respondeu a este angustiante labirinto histórico com uma vida devotada ao estudo, à escrita, à crítica de arte, à teoria sócio-cultural, interessado e atento às vanguardas de hoje e de outrora, entregando-se também à “embriaguez da procriação” em sentido ampliado e não pejorativo – não se trata apenas de reproduzir a espécie, mas de legar uma obra, de saber ser o herdeiro comunicante do que a tradição fornece, sendo que nos cabe selecionar o que é digno de ser passado adiante como “anel da experiência”.

O pensador pôde testemunhar o início da Shoah, o pacto Hitler-Stálin, a ocupação nazista da França, mas não viveu para ver as bombas atômicas despejadas sobre Nagasaki e Hiroshima, provas de um poderio sem precedentes adquirido por alguns humanos e que pôs, desde então, toda a vida sobre a terra sob ameaça de súbito colapso. Como exigir otimismo de uma pessoa em tal situação? Faz sentido que se tenha colocado como missão “organizar o pessimismo” e que tenha se tornado um ícone da “melancolia de esquerda” explorada por Traverso. Hoje, Benjamin ajuda-nos a pensar uma política da imaginação que nos leve além do mito do progresso contínuo em um tempo homogêneo e vazio, abrindo vias para empatia radical com os despossuídos, os refugiados de guerras e catástrofes climáticas antropogênicas, os oprimidos e condenados da Terra que com ele puderam aprender que a História está em disputa, que possíveis pretéritos ainda aguardam sua chance de eclodir, que narrativas importam quando comunicam a experiência dos que foram triturados debaixo do trem impiedoso e desenfreado que segue sua rota de colisão com o desastre.

388 BENJAMIN, W. *Le Surréalisme – Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne* (1929), em *Oeuvres II*, Paris: Gallimard, 2000, p. 113. Apud Didi-Huberman, 2017.

389 O termo é aplicado a Benjamin no poema que Brecht lhe dedica em 1941, “Sobre o suicídio do refugiado W.B.”, que serve epígrafe ao filme *One Way Street: Fragments for Walter Benjamin* (Austrália, 1992, dirigido por J. Hugues, disponível em <https://youtu.be/CBduIAotme0?si=Fs4L9PSEzPxEao75> ou <https://vimeo.com/24379511?fl=pl&fe=sh>). Este documentário também nos concede vias de acesso ao cemitério em Port Bou onde Benjamin foi enterrado após a overdose de morfina e defende bem, com seu fluxo de imagens, sons e informações, em que confluem René Clair e Vertov, Buck-Mors e Young-Bruehl, para o que é traduzido como um projeto historiográfico Benjaminiano *against the grain* (usualmente dito, em português, “a contrapelo”).

Seu chamado à revolução é uma conclamação à interrupção de um *contínuo* de opressão – de um estado-de-exceção que é para muitos a regra, o amargo pão cotidiano servido às migalhas por aqueles que gozam de banquetes e deixam cair os restos que mal matam a fome dos esfomeados. Como procuramos mostrar, Benjamin é também um mestre que nos ajuda a pensar o cinema tanto em sua inescapável materialidade quanto nos complexos efeitos que causa no campo perceptual, simbólico, afetivo, imaginativo, provocando uma metamorfose epocal da percepção sensível. A instauração de um autêntico estado de emergência ainda é tarefa a realizar no Antropoceno catastrófico cujo advento tem tudo a ver com a tempestade do Progresso, a ser freada antes que a pilha de escombros sufoque para sempre nossa possibilidade de despertar os mortos e reativar a força messiânica do passado oprimido. Imerso no tempo das catástrofes, trata-se, escreve Stengers (2015), de “repovoar o deserto devastado de nossa imaginação” (op cit, p. 127).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: MANIFESTO POR UM CINEMA QUE SAIBA ATERRAR E HABITAR CRITICAMENTE O ANTROPOCENO

A filosofia não existe para desfazer as questões excruciantes que nos interpelam com soluções simplórias e respostas dogmáticas. Mas sim para colocá-las em toda sua densidade e profundidade, em prol da instauração de um debate público que possa ser um caldeirão nutritivo de uma possível solucionática para a crise existencial hoje atravessada pela Teia-da-Vida em nosso planeta. Para uma autêntica pedagogia das causas da catástrofe ecológica, é necessário problematizar a própria noção de Antropoceno, a *generalização excessiva* que opera no cerne de um conceito que “appears to blame people in general... but people have never transformed Earth equally. The wealthiest humans in the wealthiest societies are the main cause of rapid global climate change. (...) Billions of people have never used cheap fossil energy to lighten their loads.” (Ellis, p. 135)³⁹⁰

Esta tese de doutorado foi elaborada em um contexto extremamente consternador e teve como intenção enfrentar o desafio de pensar criticamente a entrada em cena do Antropoceno, sobretudo no campo cinematográfico, sem perder de vista a problemática de *policrise* em que estamos materialmente imersos, três das quais foram esmiuçadas nesta pesquisa: aquecimento global, sexta extinção, ameaça atômica. Há também a memória e o espectro da crise sanitária, esta que marcou também a feitura desta tese: escrita parcialmente durante a pandemia de covid19, que acarretou a morte direta de mais de 7 milhões de pessoas no mundo, segundo dados da OMS, sendo que EUA (1,2 milhão de óbitos) e Brasil (700.000 óbitos) lideraram o *ranking* sinistro de mortes, países cujas autoridades políticas aderiram ao negacionismo e ao movimento *antivax*. O autor frequentou todas as disciplinas do doutorado, na PPGFIL-UFG, de maneira *remota*, acabrunhado com o noticiário sobre a tragédia sanitária ocasionada pelo novo coronavírus e pelos crimes de desgovernança do mesmo protagonizados pela extrema-direita global.

Enquanto transcorria a escrita, também foram chegando prognósticos cada vez mais preocupantes acerca da ebulição climática planetária, a partir dos relatórios do IPCC e outras entidades, apontando para a insanidade da continuação da extração e queima de combustíveis fósseis e das práticas agro-industriais baseadas em monoculturas, pesticidas, CAFOs e OGMs. Fui obrigado a escrever em meio a notícias no *feed* me informando que “1 milhão de espécies estão ameaçadas de extinção”³⁹¹, dentre outros relatos confiáveis sobre um *colapso de biodiversidade* tão extremo que incita muitos a afirmarem que está em curso a Sexta Extinção.

390 ELLIS, Anthropocene, op cit, p. 135.

391 Cf. IPBES - INTERGOVERNMENTAL SCIENCE-POLICY PLATFORM ON BIODIVERSITY AND ECOSYSTEM SERVICES. “Nature’s Dangerous Decline ‘Unprecedented’; Species Extinction Rates ‘Accelerating’” (2019). Cf. <https://www.ipbes.net/news/Media-Release-Global-Assessment>

Como cinéfilo, crítico de cinema e realizador independente no campo do audiovisual, interessei-me refletir sobre o cinema em tal conjuntura tão preocupante e ansiogênica, colaborando para uma análise crítica do conceito da época geológica dos humanos e dos filmes que melhor a expressem. Também foi intenção do presente trabalho fornecer informações de qualidade, checadas com cuidado, tanto acerca do desastre sócio-ambiental quanto da produção cultural pertinente, devido à percepção de que a *desinformação* é uma força de potencial catastrófico no mundo contemporâneo e que precisamos de comunicadores responsáveis que possam confrontar os mercadores de negacionismos.

O período de internacionalização, na Holanda, em que pude também realizar algumas pesquisas na Inglaterra, Escócia, França e Bélgica, foi de intenso e amplo aprendizado para alguém que nunca havia pisado os pés na Europa, e que pôde descobrir toda a complexidade da civilização holandesa, construída abaixo do nível do mar e hoje sob ameaça de virar, nos próximos séculos, uma nova Atlântida: em Amsterdam, pude estar presente e filmar a maior marcha do clima já realizada no continente europeu; pude conhecer mais de perto movimentos sociais como Extinction Rebellion, entrevistando lideranças e participando de ações diretas; tudo em um contexto que suscitava muita mobilização cívica em solidariedade ao povo palestino e em repúdio ao genocídio cometido pelo supremacismo sionista em Gaza, elementos que entraram na confecção de meu filme documental-experimental, nascido do processo desta tese, *Amsterdamed In The Anthropocene* ³⁹².

Sem o “sanduíche” holandês de 6 meses, esta tese teria sido outra. Um exemplo: parte do texto foi redigido, enquanto manuscrito, em um caderno que trazia estampado em sua capa a obra *O Grito* (1893), de Edvard Munch (1863-1944), representação tão impressionante da angústia humana e que pode ser lido como emblema de uma natureza torturada que grita. Quando estive na Antuérpia, localizada na região de Flandres (Bélgica), em viagem de pesquisa realizada durante o período de internacionalização, pude ver em um museu várias versões e análises desta obra cuja gênese, segundo os diários do pintor ali citados, remete a uma caminhada que ele fazia por Oslo com dois amigos e durante a qual sentiu-se dominado por um surto de extrema ansiedade diante de um grito infinito que perpassava a natureza ³⁹³. Representado no cinema em impressionante filme de Peter Watkins, lançado em 1974, o pintor norueguês realizou a proeza de realizar, ainda no ocaso do século 19, uma das obras que mais ressonância prossegue tendo em meados do século 21.

Pintura destinada a se tornar tão emblemática, *O Grito* pode suscitar uma leitura contemporânea, que extrapole as intenções originais do autor, apontando para atitudes humanas diante de

392 O filme pode ser visto livremente no YouTube e seu site oficial encontra-se dentro do portal de sua produtora, A Casa de Vidro: <https://www.acasadevidro.com/amsterdamedintheanthropocene>.

393 Refiro-me aqui à exposição que visitei no Museum de Reed, onde estão à mostra vários rascunhos e litografias que indicam o processo criativo de Munch para esta obra destinada a tornar-se icônica – mais informações no site oficial desta instituição museológica sediada em Antwerp. <https://museum-dereede.com/kunstenaars/edvard-munch>

uma Natureza que vem sendo tratada, à maneira proposta por Francis Bacon, como alvo de uma tortura que visa submetê-la ao domínio humano, tudo justificado em prol do sacrossanto progresso técnico-científico. Uma pintura não tem som, mas usualmente se diz que o protagonista no centro desta, com a boca bem aberta, solta um grito; questiono tal interpretação: a imagem mostra-nos o personagem com as mãos sobre as orelhas, como se a figura estivesse tentando proteger seus ouvidos contra o ambiente que grita a seu redor; talvez seja apenas signo de assombro a bocona escancarada e esta pode estar silente.

Tampouco é despropositada a noção de que o personagem não grita de fato, mas se trata de uma espécie de *grito psíquico*, que não emite som, apontando para um semblante que expressa todo um desconforto íntimo, todo um rebuliço emocional, *causado também pela percepção de que a Natureza grita de dor* à saída do século 19, à entrada do século 20. Esta imagem viralizou, memeficou, foi photoshopada, parodiada, distorcida, vendida em milhões de *prints* e adesivos por preços módicos, e os canvas originais de Munch vendidos por dezenas de milhões de dólares. Este grito icônico se disseminou, tornando-se presente em séries como *Os Simpsons*, ao ponto de nosso foco ficar muito preso ao protagonista do quadro, o que nos faz perder algo muito significativo: naquela ponte, em 2º plano, há figuras que aos transtornos do mundo parecem surdas, indiferentes ao entorno; caminham sem que precisem ou sem que se sintam impelidas a proteger os tímpanos contra um estrondo lá fora; a angústia do protagonista não parece ser partilhada.

Pode-se supor - com o risco de cair numa interpretose - que em seu viés/percepção, a Natureza grita a seu redor como um animal torturado, mas quase ninguém liga, a maioria do pessoal não percebe, não atenta, não sente. Assumindo o anacronismo, eu diria que isto expressa o sujeito solitário, rodeado por eventos que provocam eco-ansiedade, angustiado também pelo otimismo cruel dos negacionistas. Se considerarmos esta imagem como obra-de-arte sem sentido fixo ou absoluto, aberta à interpretação, e considerarmos que uma das qualidades da grande arte é sua capacidade de suscitar novas reações em diferentes épocas, poderíamos propor que no *kainos* emergente, em que estamos vivendo uma crise climática e um colapso da biodiversidade gravíssimo, é quase inevitável olhar para a paisagem em convulsão de Munch e não ver a representação de um planeta em agonia. A figura ansiosa, angustiada e andrógina no centro da cena poderia representar a humanidade que, paralisada pela ansiedade ou pela indiferença, tapa os ouvidos, como os marujos de Ulisses navegando perto das sereias, na recusa de escutar os gritos do ambiente que está sendo degradado e tornado progressivamente inabitável. As duas figuras ao fundo, que poderiam ser vistas como *surdos voluntários*, parecem indiferentes e continuando seu caminho normal (uma metáfora do *business as usual*), reforçando essa ideia de ignorância escolhida ou negligência proposital diante o colapso ambiental.

O que Munch retrata parece ser uma tentativa de surdez voluntária diante do estrondoso grito da natureza ferida. Ela parece mal-sucedida: o sujeito é invadido por este grito ambiental por mais que se esforce em não escutar. Como uma criança tentando fechar os ouvidos com as pontas de seus dedos indicadores quando os adultos na mesa começam a debater temas desconfortáveis, como a morte ou a doença, a criança tenta evadir-se da escuta, mas sem sucesso. O personagem de Munch talvez esteja gritando, talvez esteja em silêncio perplexo diante do estrondo que o circunda, mas é incontornável o fato de que a manada dos normais segue tranquilamente surda – até porque os sons das agonias nos abatedouros não são transmitidos no rádio nem estão disponíveis no *streaming*. Não querer saber, recusar-se a escutar, fechar os sentidos, com as portas da percepção trancadas a estímulos que possam des-nortear o sujeito "normal", conformista, adaptado, que adere à inércia do comodismo, do gregarismo, da irreflexão e ignorância voluntárias. De acordo com James Bridle, em *A Nova Idade das Trevas*, também devemos considerar que *O Grito* de Munch não decorre de mera patologia psíquica de seu criador, mas expressa a relação deste sujeito com eventos de seu tempo:

a explosão do vulcão Krakatoa, em agosto de 1883, rendeu pores do sol roxos e quedas globais de temperatura, e tem sido associada tanto à Nuvem da Peste de Ruskin quanto ao céu flamejante de Munch. Se *O Grito* fosse pintado hoje, a paisagem de fundo apropriada não seria o céu vermelho-sangue da erupção do Krakatoa, mas um firmamento atravessado por rastros de condensação: os mesmos rastros que entopem os websites de teóricos da conspiração com seus *chemtrails*, mesmo, se não especialmente, aqueles que negam a realidade da mudança climática por ação humana. Estamos todos olhando para o mesmo céu e vemos coisas radicalmente distintas. (BRIDLE: 2021, p. 231)³⁹⁴

Ao término da jornada desta tese, em que abordamos muitos filmes que podem nos elucidar sobre os fenômenos que o conceito de Antropoceno intenta denominar, tanto entre documentários quanto na ficção, e na qual também pensamos no cinema, enquanto linguagem artística e indústria cultural, como partícipe dos processos que produzem a época geológica dos humanos, finalizaremos com uma especulação acerca daquilo que julgamos ser desejável que emergja enquanto *cinema do porvir*. Já que aqui descolamos os pés do chão da pesquisa acerca de obras já realizadas e decolamos rumo à propositura de obras que ainda não existem, e quais as características de que elas deveriam ser portadoras, estaremos propondo *caminhos utópicos* ainda a serem trilhados, ainda que estes caminhos sejam também profundamente ancorados no *elemento distópico* por nós aqui analisado e no qual estamos cada vez mais *materialmente imersos*.

Este cinema do futuro, se quiser auxiliar na emergência de uma ética inter-espécies que favoreça a aliança com a fauna e a flora, estas que hoje colapsam em sua diversidade, precisa levar a sério as lições do catastrofismo esclarecido, proposto com maestria ímpar por Dupuy e Anders. Retratar cenários assustadores onde o desmatamento e a extinção de espécies animais e vegetais ocor-

394 BRIDLE, J. *A Nova Idade das Trevas: a Tecnologia e o Fim do Futuro*. Todavia: 2021.

rem, sabendo mobilizar no público afetos de horror diante disto, pode ser importante: trata-se de *representar* cinematograficamente algo que *no real não queremos que aconteça*. Trata-se de “pintar” pela *kinesis fílmica* cenários que nos causem tanta aversão que nos esforcemos, em nossa práxis, para *evitar seu advento*. Eis o valor das *distopias* enquanto *pré-figurações de uma situação péssima que podemos agir para que não advenha*.

Também haverá muito espaço e ocasião para o porvir do *documentário distópico*, aquele que nos propiciará uma experiência, mediada pelo audiovisual, do que ocorre em locais que não podemos acessar (zonas de guerra, campos de refugiados, locais de extermínio ou genocídio, territórios inundados ou desertificados etc.). O cinema integra a condição humana tendo também a potência de nos fazer enxergar e ouvir aquilo cuja abrangência nossos braços não são capazes de abraçar, nos levar por distâncias que nossos pés não podem perfazer. Um exemplo: nunca estive na Palestina senão em filmes; através deles, “viajei” sem sair de casa por Gaza e pela Cisjordânia; e assim evidenciou-se que o cinema realizado *in loco* por palestinos difere radicalmente do cine ocidental - europeu ou anglo-saxão - feito *sobre* a Palestina.³⁹⁵

Termino esta tese, escrita por um professor de filosofia atuante em um instituto federal há mais de uma década, com algumas breves considerações pedagógicas nascidas da experiência docente, confluyente com minha prática enquanto artista independente da sétima arte: estou crescentemente convicto de que precisamos de uma educação que esteja à altura dos desafios que encaramos na “época geológica dos humanos”, que contribua para a expansão da consciência quanto aos impactos tremendos dos sistemas produtivos humanos sobre a atmosfera e a biosfera, que ajude a alertar sobre a real magnitude das mudanças climáticas e do colapso da biodiversidade, e para estes fins seria um grande erro banir o cinema da sala de aula. Para uma autêntica Pedagogia do Antropoceno, precisamos levar a sério as imagens, sua vida e sua morte, seus aparatos técnicos de produção, as relações entre arte e sociedade, os debates sobre o conceito de tecnologia³⁹⁶, e também mobilizar nos estudantes não apenas a capacidade de leitura crítica dos materiais audiovisuais, mas também a percepção de si mesmos como possíveis cineastas e produtores audiovisuais.

395 Venho me dedicando, enquanto crítico cinematográfico, a analisar parte desta safra de produções sobre o Território Distópico Supremo que há hoje no planeta Terra: Gaza e Cisjordânia na Palestina ocupada. A produção Québécois *Inch'Allah* ou a francesa *Une Bouteille En La Mer* têm “sabor” bem diferente em relação às obras dos palestinos Suleiman e Abu-Assad; não há uma ficção homogênea, mas várias ficções. Já os documentários distópicos, gênero fílmico em ascensão, possuem em Gaza sua locação mais promissora quando o que se busca é o registro cinematográfico da catástrofe do aqui-agora: *To Shoot an Elephant* (2008); *Gaza Fights For Freedom* (Abby Martin, 2019); *Death in Gaza* (2019); *Gaza* (Irlanda, 2019), pintam um tétrico retrato da vida, detalhando, por exemplo, como os drones de vigilância e bombardeamento chamados de “Zanaza”, sobrevoando vidas construídas como subhumanas em operações cognominadas “Chumbo Derretido” e similares; a vida numa prisão a céu aberto, onde o mar não é navegável nem a fronteira murada pode ser transposta sem risco de vida, inspira-nos a falar numa distopia-do-real.

396 Transborda dos limites desta tese a abordagem destes temas que, no entanto, já estão em meu horizonte para a continuidade de minhas pesquisas sobretudo nas obras: DÉBRAY, R. *Vie et Mort de L'Image*. FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas*. VIEIRA PINTO. *O Conceito de Tecnologia*. MUNIZ SODRÉ. *A Ciência do Comum*. BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*.

Lidamos cada vez mais, inclusive no âmbito universitário, com uma geração de *nativos digitais* que hoje estão imersos em uma cultura profundamente audiovisual, tanto nos *feeds* dos celulares conectados à Internet quanto nas telas de TV plugadas nos serviços de *streaming*: nossos estudantes nadam na audiovisualidade com a naturalidade de peixes na água, quase todos sabem enumerar séries, filmes ou animés que adoram e acompanham, de maneira muitas vezes compulsiva e “maratonante”. Seria equivocada da parte dos professores aderirem a uma postura *analógica* em meio à pervasividade do digital, seria um erro uma ensinância focada em giz no quadro negro em meio à proliferação dos aparelhos *data show*, seria conservadorismo contraproducente aderir a um modelo de aula expositiva apenas falada, pensada como transferência de conteúdos de uma pessoa-que-sabe aos alunos-sem-luz, bem *old school*, típica do que Paulo Freire conceituou e criticou sob o termo “educação bancária”.

O que coloca o problema, que parcialmente esta tese visa contribuir para solucionar, de uma boa curadoria das obras a serem exibidas e debatidas tendo em vista uma Pedagogia do Antropoceno. Parece-nos que para cumprir a missão de ensinar a perceber o mundo com base no tempo profundo, filmes que fazem uso do recurso do *time lapse*, aqui estudados, como Reggio, Fricke, Geyrhalter, são uma boa pedida, pois utilizam um recurso técnico de aceleração de imagens para nos fazer compreender, em tempo limitado, parcelas de tempo muito mais amplas do que aquelas acessíveis a nossos sentidos normais.

Também julgo que há excelentes documentários genealógicos como *L’Homme A Mangé La Terre*, baseado na obra de Fressoz e Bonneuil, nesta tese bem destrinchado, que mereciam ser ensinados, por seu didatismo e pelo senso crítico que produzem. Mas também é importante abrir-se ao âmbito da ficção, pois mesmo quando não se usa literalmente o termo Antropoceno, filmes do *sci-fi* futurista ou peças de ficção especulativa como *Blade Runner*, *Matrix*, *The Truman Show*, *Wall-E*, dentre outros, lidam com o planeta radicalmente transformado pelos artificios humanos e apontam para dilemas e perigos nascidos da agência humana excessivamente dominadora.

Outro recurso crucial para uma pedagogia do tempo profundo é o Calendário Cósmico, inicialmente formulado por C. Sagan, que figurou na série de divulgação científica *Cosmos*, em suas duas encarnações (uma apresentada por Sagan, outra tendo por âncora Neil deGrasse Tyson). Tal dispositivo também é utilizado com maestria no cinema de Psihoyos, aqui nesta tese analisado e enaltecido, pois permite-nos perceber nossa espécie como recém-chegada ao teatro-do-mundo. Assinamos embaixo da proposta de Chakrabarty de que é preciso que possamos adquirir a capacidade cognitiva de abarcar temporalidades que estendem para além da história humana, abraçando também a história da vida e do planeta; e afirmamos que a arte, em geral, e o cinema, em específico, não somente pode como deve engajar-se nesta tarefa. Se importam que estórias contamos, como de-

fendem Haraway e Le Guin, é pois a História (dos humanos, dos vivos, dos planetas, do cosmos) não é alheia às narrativas, às *stories*, com as quais a relatamos, simbolizamos, transfiguramos.

Por fim, uma pedagogia do Antropoceno nascida do Sul Global e que não é indiferente aos destinos dos oprimidos precisa ter uma visada crítica para o próprio conceito em debate, percebendo que prosseguimos *falando grego* ao unir o *anthropos* com o *kainos*, o que evoca o tema da pertinência de conceitos oriundos da antiguidade européia, em contraste com outras cosmovisões africanas ou ameríndias que possam formular a problemática de maneiras radicalmente diversas (cf. Krenak, Kopenawa, Yusoff). De todo modo, estou longe de me perfilar entre aqueles que desejam despejar no lixo toda a tradição ocidental dita eurocêntrica e encerro com uma reflexão autoral acerca dos termos com os quais começamos, oriundos da língua dos helenos e que hoje permeiam o debate público: *chronos*, *kainos*, *kairos*, *húbris*, *anthropos*.

Conforme o tempo passa, ou seja, a dimensão *chrono-lógica* avança, com a explosão ascendente de vários fatores desencadeados pelo animal nomeado *anthropos*, sobretudo a partir da Grande Aceleração (2a Guerra Mundial em diante), torna-se cada vez mais incontestável que entramos em uma nova época, um *neos kainos*, e neste processo há muito pouco a comemorar e muito mais a lamentar. Há muito a preocupar e a demandar nossa ação coletiva urgente, uma vez que estamos rapidamente ficando *sem tempo*, ou seja, vendo se fechar a janela de oportunidade a que se refere o termo *kairos*.

A ebulição climática planetária, o colapso da biodiversidade durante a Sexta Extinção em massa (fenômeno que, longe de prometido para o porvir, encontra-se em curso), a proliferação da I.A. promovida pelas megacorporações (Big Tech) e o contexto montante do *colonialismo digital*, para além dos fenômenos sócio-políticos mais perigosos que temos (a fusão de neoliberalismo e neofascismo, com altas doses de xenofobia e de racismo supremacista em seu caldo) conduzem-nos a pensar no *kainos* do *anthropos* como o tempo da *húbris* que sempre acarreta sua *nêmesis*. De modo que o cinema que se queira responsável, digno de obrar por um futuro do planeta que seja habitável pela vida complexa que aqui evolui, precisa participar deste *kairos planetário*, desta janela de oportunidade, fazendo nossa consciência saltar para um outro nível de elaboração, não confinado no humano, mas sim um prisma biofílico, em prol da aliança inter-espécies, em prol da regeneração de Gaia hoje severamente ferida e em tormenta.

Um manifesto em prol do cinema *aterrador* encerrará nossa jornada. Para que possamos nos "orientar politicamente no Antropoceno", sugere Latour em *Onde Aterrar?*, é preciso que habitemos o Terrestre - não o Globo totalizante, mas a Zona Crítica na superfície da Terra. Trata-se aqui da oposição que já exploramos entre os terranos de Gaia e os modernos da globalização. Que estética fílmica corresponde a tal desafio? O cinema *aterrador* é a resposta aqui proposta: pre-

cisamos de narrativas que "nos ajudam a permanecer com o problema de herdar esta Terra Ferida", como diz Alyne Costa (p. 156), e não de histórias sobre fugas-para-outro-mundo ou de *tecnofixes* impostos desde cima por entidades como NASA, Starlink ou Space X.

Aterrar é diferente de meramente atemorizar; aqui não se trata de fazer uma apologia tosca do filme de terror, mas sim de uma defesa de filmes que nos façam aterrisar e aterrar no contexto do que Eileen Crist denomina *Gaia in Turmoil*. Neste sentido, pode-se avaliar criticamente os filmes mais adequados a uma aterradora pedagogia do Antropoceno: Bong Joon-Ho é um cineasta que aterra nossos pés em Gaia transtornada com mais eficácia do que os arrasa-quarteirões de R. Emmerich. Um filme como *Beasts of The Southern Wild*, que suscitou comentários de Danowski, é mais aterrador, no sentido Latouriano, do que *Geostorm*, arrasa-quarteirão catastrófico que não permite que aterrisemos. Sobre o *aterrar*, gostaríamos aqui de passar a palavra para Nodari, que quando perguntado “de todos os mil nomes de Gaia, qual você prefere?”, deu uma resposta que ilumina um porvir possível da estética antropocênica, que aterra também ao se afirmar *errática*:

Dos mil nomes de Gaia (todos femininos, imagino, o que é sintomático de um modo positivo), o que eu prefiro é *Terra*, porque nos traz pra baixo, pro chão, nos *aterra*, pra usar uma expressão sobre a qual a Déborah Danowski sempre insiste. Essa equivocidade Terra/terra, planeta *e* solo, me agrada muito, porque identifica o mundo com seu substrato material, que está abaixo de nós, que nos sustenta, e nos dá sustento, que é nossa subsistência. Acho que foi partindo dessa duplicidade que montamos (a #ATOA), durante a Cúpula dos Povos, na Rio+20, o simpósio *terraterra*, inspirados também no famoso poema concreto de Décio Pignatari, que ressalta, aliás, tal equivocidade: a terra *erra*; como todo planeta, ela é errante. A Terra é Gaia, mas também é *gaiata*. Nesse sentido, a ‘Errática’ que Oswald de Andrade propunha, a ciência dos “vestígios erráticos” deixados pelo Matriarcado na história de todos os povos, talvez possa ser lida como uma ciência da terra (uma *terrática*), semelhante à geologia da moral deleuziana, mas também e especialmente uma *gaiatologia*: a feliz ciência não do homem, mas do gaiato, não dessa espécie envelhecida e que envelhece o planeta, a humanidade, mas daquele ainda por vir jovem habitante de Gaia, a ciência do *bricoleur*, da gambiarra. Para ser mais claro, o que a catástrofe ambiental em curso nos coloca como desafio é: como nos virar com os elementos que temos (*subsistir* por meio de uma *eco-lógica do concreto*), e não mais insistir na engenharia, na lógica conceitual e transcendente que busca uma saída (no limite, da Terra, e mesmo do corpo, etc.), que visa criar uma *existência qualificada*, livre de todos aqueles “baixos corporais” – sejam eles materiais, sejam os da linguagem – ao fim e ao cabo, uma vida humana extra-terrestre. (Nodari: 2024)³⁹⁷

Precisamos de uma cultura que nos faça *earthbound*, de uma atitude ética, política e estética que se assemelha àquela atitude Zaratustriana que conclama a "permanecermos fiéis à terra", já que, como lembra Alyne Costa: "por mais ferida que essa Terra esteja é somente nela que podemos aterrar." (op cit, 145) Latour fala de *gestos-barreira* e talvez possamos propor filmes que sejam "barreiras erguidas contra a repetição de tudo exatamente como era antes, ou pior, contra uma nova in-

397 NODARI, Alexandre. *A()terra(r)*. Website de *Os Mil Nomes de Gaia*. Cf. <https://osmilnomesdegaia.eco.br/2014/09/01/alexandre-nodari-a-terrar/>

vestida mortífera daqueles que querem escapar de vez à força de atração da Terra." (Latour: 2020, p. 132)³⁹⁸

O termo aterrador, aqui compreendido não num sentido unívoco, mas numa pluralidade de sentidos, não é apenas aquilo que *aterroriza*, mas muito mais aquilo que traz *de volta à Terra* (e à fidelidade Zaratustriana a ela). Um dos fios vermelhos que atravessa esta tese consiste em afirmar que é um erro desprezar a produção no campo da ficção especulativa distópica: alguns podem condenar estes filmes por produzirem ansiedade e fatalismo, mas na verdade trata-se de uma produção *aterradora*, que aterroriza para nos fazer aterrisar nesta Terra ferida, através da arte soando alarmes e alertas que podem nos ajudar a escolher rumos melhores e a decidir *não trilhar* caminhos que conduzem à catástrofe.

A distopia pode assim ser vista como nova encarnação da *cautionary tale*, como arte que ensina *prudência* através de narrativas que, através do *what if* ou do *como se*, pré-figuram um possível porvir que ainda é possível evitar, desde que não nos façamos cegos e surdos diante do que esta produção artístico-cultural tenta nos dizer: quando a nossa casa está em chamas, é imprudente e irresponsável ignorar os alarmes, com o risco de que morramos calcinados por não termos nos deixado *aterrar* o suficiente³⁹⁹.

Existe um conselho veiculado por Rilke em suas *Cartas a um Jovem Poeta*, em que o autor recomenda a seu destinatário: “Prefira sempre o difícil, e assim sua vida não cessará de expandir-se. O fato de uma coisa ser difícil deve ser um motivo a mais para que seja feita.” Um conselho que poderemos adaptar para o nosso atual contexto, extrapolando-o para o campo da Gaia-política, fabricando um *conselho aos intelectuais e ativistas*: é preciso encarar a tarefa difícil de imaginar o *fim do capitalismo*, ainda que hoje seja bem mais fácil imaginar o *fim do mundo*, até porque Hollywood e outras indústrias de bens artístico-culturais vêm nos entupindo de apocalipses filmados. Na encruzilhada entre estes dois fins, dilema que foi inserido no cerne do debate contemporâneo por autores como Jameson, Fisher e Zizek, esta tese buscou colaborar para o intuito que nos parece

398 LATOUR, B. *Onde Aterrar?*. Ed. Bazar do Tempo, 2020.

399Brecht, em seu poema, escreveu algo emblemático: “Sentado ainda sob o pé de fruta-pão, contou o Buda aos outros / Aos que não haviam perguntado, a seguinte parábola: / Há pouco tempo vi uma casa. Queimava. A chama / Lambia o telhado. Aproximei-me e notei / Que ainda havia pessoas dentro. Cheguei à porta e gritei-lhes / Que o telhado estava em fogo, incitando-as assim / A sair rapidamente. Mas as pessoas / Pareciam não ter pressa. / Uma delas me perguntou / Enquanto o calor lhe chamuscava a sobrancelha / Se não soprava o vento, se não havia uma outra casa / E coisas assim. Sem responder / Afastei-me novamente. Estes, pensei / Têm que queimar, até parar de fazer perguntas. Em verdade, amigos / Àquele que ainda não sente o chão bastante quente/ Para trocá-lo por qualquer outro, em vez de lá ficar, a este / Nada tenho a dizer. Assim fez Gautama, o Buda. / Mas também nós, não mais ocupados com a arte de suportar / Antes ocupados com a arte de não suportar, e apresentando / Sugestões várias de natureza terrena, e aos homens ensinando / A desvencilhar-se dos tormentadores humanos, achamos que àqueles que / À vista dos iminentes esquadões de bombardeiros do Capital gastam / tempo a perguntar / Como pensamos em fazer isto, como imaginamos aquilo / E o que será de suas economias e de seus trajes de domingo / após uma reviravolta/ Nada temos a dizer.” **Bertold Brecht**. Poemas – 1913-1956. Ed 34: pg. 171-72, trad. Paulo César Souza

inadiável: *descolonizar o imaginário*, repolitizar a arte numa chave resolutamente anticapitalista, para que possamos enfrentar a emergência planetária e os colapsos vigentes (e iminentes) numa “chave” que não conduza ao fatalismo, ao niilismo, à desistência. Tem que se tornar gradualmente mais fácil imaginar o fim-do-capitalismo antes do que fim-do-mundo.

Se há uma corrosão da capacidade de criarmos utopias críveis e realizáveis que superem o *status quo* do “realismo capitalista”, hoje praticante de um extrativismo planeticida, além de impulsionador de sinistras formas de neo-fascismos, não nos parece que devamos culpar as distopias, como se fossem grandes vilãs. Nosso intento nesta tese não foi colocar as distopias no banco dos réus para condená-las à força, mas muito pelo contrário tratá-las com a dignidade que merecem, a atenção que nos interpelam a prestar, pois é bem provável que a *arte distópica seja hoje um campo crucial onde soam os alarmes e os alertas sobre o Tempo das Catástrofes que já é o nosso e que no futuro tende a se aprofundar*.

Se um incêndio criminoso é ateado em nossa casa, por acaso seríamos razoáveis e lúcidos de ficar com raiva do alarme que soa mais do que do incendiário? Bem, e se os artistas distópicos forem como aqueles que, vendo a casa em chamas, resolvem desenhar, pintar, cantar, filmar, para *representar* diante dos semi-dormentes ou dos apáticos que há uma *emergência a demandar nossa ação coletiva conjugada e confluyente*, e que para isso empregam imaginário e cognição, razão e emoção, para pré-figurar um *mau lugar* justamente para que possamos acordar a tempo e evitar de rumar para sua consumação. Alguns podem objetar que esta enxurrada de distopias nos cinemas e nas livrarias, nos discos e nas *breaking news*, é apenas maléfico, deveria ser desaconselhado ou mesmo banido como *trend* cultural, não passando da expressão sinistra de um pessimismo paranóide, alimentado pelo excesso de consumo de obras “apocalípticas”. Mas a desqualificação do *pessimismo artisticamente veiculado* não é tão fácil de prosperar e convencer, a despeito dos esforços da Happycracia e seus Pinkerianos profetas tão Cândidos, que celebram os melhores anjos de nossa natureza, ou dos intentos dos que se fazem porta-vozes de um róseo Antropoceno “*do bem*”.

Nesta tese, buscamos revelar a importância da *ficção especulativa de teor distópico-pessimista* como ferramenta que alimenta nossa prudência (*phronesis*) e nossa sabedoria (*sophia*) a partir da mobilização de temores fundados em fatos e tendências. Como vimos na companhia de Dupuy, Anders e Jonas, alguns dos pensadores mais relevantes para nosso planeta nos dias de hoje, a obra-de-arte distópica pode ser lida como um *Spielraum* da lucidez especulativa implacável, força cultural crucial para o *catastrofismo esclarecido*. Este, um novo Esclarecimento que nos ensina a não sermos os *negacionistas* ou os *cegos voluntários* acerca do real estado da Terra na época dos humanos e que clama para que tenhamos a responsabilidade pelas futuras gerações de seres vivos em foco, para assim evitar a guerra que não pode ter lugar – aquela que aniquila, sem volta, a socio-

biodiversidade de Gaia *for ever*. Só é possível a eclosão deste novo *Éclaircissement* se formos capazes de compreender o papel da Catástrofe na História – esta, considerada em 3D, Chakrabartyanamente, como envolvendo os seres humanos, a vida, o planeta, em três camadas historiográficas, também presentes no *Nostalgia Pela Luz* de Guzmán que aqui interpretamos.

Assim, um novo Iluminismo possível teria como aliado imprescindível uma *arte aterradoradora* que nos *pré-figura as catástrofes do porvir* justamente para que possamos ter a salutar “coragem de ter medo” (Anders), esta que poderia nos levar a agir de modo a evitar seu advento. Afinal de contas, no Antropoceno convém duvidar de tudo, menos do pior.

Ao contrário do fim do Cretáceo ou do filme *Melancholia*, de Lars Von Trier, o Antropoceno não é o resultado de um meteorito exterior que atingiu a Terra e a deslocou de sua trajetória geológica. É nosso próprio modelo de desenvolvimento, nossa própria modernidade industrial que, ao pretender se distanciar dos limites do planeta, colide com ele como um bumerangue. (Bonneuil; Fressoz: op cit, pg. 39)

Eis *O Acontecimento Antropoceno* que aqui procuramos pintar em sua complexidade e expondo as contradições, antagonismos e dissensos que permeiam um debate que está longe de estar pacificado e no qual as artes desempenham um papel de monta. Há filmes que são como Cassandra, vaticinando sem serem ouvidos, sobre os destinos possíveis do mundo, como procuramos mostrar; e passou da hora da filosofia, enraizada no contemporâneo, cessar seu confinamento nas torres de marfim do logocentrismo para abrir-se às influências da arte, inclusive aquela *arte que assusta para nos acordar*, que *pinta o horror* para que nos mobilizemos no sentido de *barrá-lo na prática*. A filosofia, se quiser habitar o contemporâneo, ser fiel à Terra e ao intenso aqui-e-agora, não pode nos dias que correm nem nos que viram ignorar o campo da colapsologia.

Assim estaremos colaborando no difícil intento de realizar o mais difícil e o mais indispensável: o advento de um alter-mundo possível, pós-capitalista, pós-extrativista, com florestas de pé e petróleo no chão, de regeneração e não de extinção, com o clima habitável ao invés de em estado de fritaço, em um *habitat* esférico mais hospitaleiro que hostil ao florescer da vida em sua diversidade de formas de manifestação. Esta utopia improvável mas não impossível em que o *anthropos* estaria aliançado com espécies companheiras, firmemente “fiel à Terra”, à sua fauna e flora, às quais estamos visceralmente conectados, está delineada nas páginas pregressas e permeia estas últimas. Talvez o autor não possa evitar uma “impregnação Nietzscheana” e expressa estar Zaratustrianamente engajado na dionisíaca superação do que está dado, consolidado, em forma de dogma ou de ídolo, numa dinâmica crítica que propulsiona rumo à implausível mas não impossível re-festança da vida renascida, sempre renascida de sua própria ruína. Vida: jubilosa e sofrida exuberância cósmica que teima em não ser destruída e, como no mito de Dionísio ou no de Fênix, teima em ressurgir de seus próprios desmembramentos e reacender-se a partir das próprias cinzas.

O *anthropos* nunca foi uno senão no delírio de alguns humanos que fantasiam sua pertença a uma entidade homogênea. Contra a univocidade pretendida e falaciosa dos que pensam representar o *anthropos* universal, mas que facilmente confessam sua pertença a uma certa parcela bem limitada do humano – ocidental, branco, europeu, urbanóide, filho de corpo e mente do capitalismo e do industrialismo, progressista, democrata, republicano etc. - colocaremos a primazia n’os *mil nomes de Gaia*, esta entidade que não temos mais autorização para ignorar. É tempo, pois, de pedir ao cinema que aja em nome do *aterramento* da arte audiovisual, a sétima, “a prática estética do Antropoceno” (Cf. Fay), aterrisando em uma autêntica responsabilidade – ou, falando a língua de Haraway, uma real *response-ability* de habitar esta terra ferida, esta cosmopolítica tensa, esta guerra de mundos no contexto das *cosmopolíticas da terra* ⁴⁰⁰.

É urgente a emergência de um cinema que saiba compor com Gaia, habitar a zona crítica do planeta onde a Vida desenrola sua epopéia de 3.8 bilhões de anos (*and counting*), e que possa ser aliado das ressurgências de uma teia-da-vida que agoniza mas não morre, ameaçada e ferida mas que resiste e prospera nas margens indomáveis (Cf. Tsing). É por fidelidade a esta teia-da-vida, nesta terra ferida pela *húbris* do *anthropos*, que se joga a épica Guerra de Mundos em que estamos envolvidos. É com ética inter-espécies e disposições simpoiéticas que nós, aterrados, terranos, galianos, temos que compor com tudo o que vive, inclusive com a imensidão do que transcende o humano.

Quero terminar com algumas considerações sobre a importância da arte para a vida, também na perspectiva de um educador que nunca descuidou da *educação estética* em sua docência da filosofia, e que prossegue sendo um aprendiz das artes e um agente cultural criativo: esta tese não nasce de um interesse meramente teórico, mas de uma vontade prática de intervir no campo artístico-cultural. Através desta jornada de expor várias facetas da “arte antropocênica”, também fomos desvelando todo um campo de estudos que desejamos realizar no porvir, aprofundando nossa compreensão das funções sociais da arte e sua importância existencial para aqueles que a criam e também para aqueles que a fruem. Arte que poderíamos sintetizar como conjunto de forças sociais engajadas não no mero embelezamento mas sim na “reelaboração criativa da realidade” (Vigotski: 2003, p. 239) ⁴⁰¹. Em uma das definições mais arrojadas da arte que conhecemos, Vigotski a define “técnica social do sentimento” através da qual “se incorpora ao ciclo da vida

400 É o que Alyne Costa buscou fazer em sua desbravadora, precursora e amplamente reconhecida e premiada tese de doutorado, *Cosmopolíticas da Terra: modos de existência e resistência no Antropoceno* (PUC-RJ: 2019), que irriga também sua aula/palestra *Antropoceno e outras histórias do (fim do) mundo*. Conferir: https://www.academia.edu/40927589/Cosmopol%C3%ADticas_da_Terra_modos_de_exist%C3%A2ncia_e_resist%C3%A2ncia_no_Antropoceno e https://youtu.be/Gqy22E5_hEI?si=fPIKx76VfjWiCUUn.

401 VIGOTSKI, L. “A Educação da Criatividade, do Juízo Estético e das Habilidades Técnicas”, cap. 13 – A Educação Estética, de: *Psicologia Pedagógica*. Artmed: 2023.

social os aspectos mais íntimos e pessoais do ser”⁴⁰², uma concepção que planejamos estudar mais a fundo no futuro de nossos trabalhos acadêmicos interdisciplinares, na confluência entre filosofia, psicologia e pedagogia (aí incluída a arte-educação e seus arredores).

Esta tese intencionou auxiliar o leitor em sua *educação estética* para a época geológica dos humanos através sobretudo de filmes relevantes, mas também abordamos pinturas, músicas, poemas, romances etc. sempre atentos à materialidade da arte e ao “caráter dialético da vivência estética”:

a contradição, a repulsa interna, a superação, a vitória; todos eles são componentes necessários do ato estético. É preciso ver o grotesco em toda a sua força para depois, diante o riso, elevar-e acima dele. É preciso viver com o personagem da tragédia todo o problema irreparável da morte, para se elevar, junto com o coro, acima dela. A arte é sempre portadora desse comportamento dialético que reconstrói a emoção e, por isso, sempre envolve a mais complexa atividade de uma luta interna que é resolvida pela catarse. (VIGOTSKI: 2003, op cit. p. 235)

É preciso passar pela aterradora escola das distopias para perder as ingenuidades nutridas pelos crédulos na realizabilidade plena das utopias, para dialetizar os pólos envolvidos no *fantasiar uma melhor sociedade para o porvir*. Quisemos mostrar aqui de que modos a arte retrata, reflete e refrata este Antropoceno que vem entrando em cena, sobretudo através de filmes que figuram *worst case scenarios* ou dão concretude à Guerra de Gaia em que se confrontam mundos – o mundo dos humanos modernos contra o mundo dos terranos gaianos. Há arte por vir, na época geológica dos humanos? Sem dúvida. E precisamos que ela venha repleta do que Haraway pratica: *Storytelling for Earthly Survival*⁴⁰³, uma contação de histórias aterradoras, conducentes ao “reconhecimento de que os seres humanos são incapazes de viver sem outras espécies, somos seres dentro de teias ecológicas e não fora delas. Paisagens multiespécies são necessárias para sermos humanos” (Tsing: 2023, p. 94). Manifestações artísticas que aterram, nos ajudam a ficar com o problema e a nos engajar com sua solucionática também abrem horizontes para vislumbrar qual é esta arte do futuro da qual

402 Na obra *Psicologia da Arte*, originalmente sua tese de doutorado, Vigotski escreve: “A refundição das emoções fora de nós realiza-se por força de um sentimento social que foi objetivado, levado para fora de nós, materializado e fixado nos objetos externos da arte, que se tornaram instrumentos da sociedade. A peculiaridade essencialíssima do homem, diferentemente do animal, consiste em que ele introduz e separa do seu corpo tanto o dispositivo da técnica quanto o dispositivo do conhecimento científico, que se tornam instrumentos da sociedade. De igual maneira, a arte é uma técnica social do sentimento, um instrumento da sociedade através do qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do ser.” (Vigotski: Ed. Martins Fontes, 2001, p. 315)

403 O filme de Fabrizio Terranova (2016), *Storytelling for Earthly Survival*, consagra Haraway na confluência entre as ciências naturais (sobretudo a biologia), as ciências humanas (sobretudo os eco-feminismos) e as artes (sobretudo a ficção especulativa de várias matrizes, mas com ênfase em J. Russ, Le Guin, O. Butler). “For Haraway, telling stories is in no way flight from reality but, instead, a way of taking on the commitment to give voice to world views which differ from the hegemonic thinking of the West. Throughout this visual presentation, Haraway reveals her talents as a rebel narrator, shaper of a hopeful universe populated by transfuturist species, and teller of stories of resistance against colonisation and capitalism.” CCCB (Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona) – <https://www.cccb.org/en/w/activities/donna-haraway-story-telling-for-earthly-survival>. Assista em <https://youtu.be/nhKIcniCmQM?si=yFsjDR8No4omsR-d>

estamos tão urgentemente necessitados: uma arte politizada, que poderia ter seu papel eficaz a jogar nas artes de conviver em um planeta danificado e de recriar a biosfera, puxando assim o freio de emergência, obstando a queda do céu e adiando o fim-do-mundo.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*. Zahar: 1985.
- ALTHUSSER, Louis. *Iniciação à Filosofia Para Os Não Filósofos*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.
- ANDERS, G. *A Ameaça Atômica: Reflexões Radicais Sobre a Era Nuclear*. Ed. N-1: 2023.
- ANDERS, G. *Le Temps de La Fin*. Paris: L'Herne, 2007.
- ANDRADE, Mariana. *O anjo canibal: sobre alguns temas reunidos entre Walter Benjamin e o Brasil*. Tese de doutorado, UFG, 2025.
- ANDRADE, Oswald. *Utopia Antropofágica*. Ed. Globo, 2010.
- ANDRÉS, Roberto. “O mundo sem carros”. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 14, p. 92-99, jul. 2020.
- ANGUS, Ian. *O apartheid ambiental como norma no Antropoceno*. Em: *Outras Palavras*, 2020. URL: <https://outraspalavras.net/outrasmídias/o-apartheid-ambiental-como-norma-no-antropoceno/>
- ATWOOD, Margaret. *Curious Pursuits*. Artigo: “Writing Utopia”. Londres: Editora Virago, 2015.
- ATWOOD, Margaret. *O Conto da Aia (Handmaid's Tale) / Os Testamentos (The Testaments)*. Rocco: 2017, 2019.
- BARLOW, Maude. *Blue Future: Protecting Water for People and the Planet Forever*. The New Press: 2014.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacrum and Simulation*. 1981/1994. Éditions Galilée (French) & University of Michigan Press (English).
- BELLAMY FOSTER, John. *Marx e a Ecologia*. Ed. Expressão Popular, 2022.
- BENJAMIN, W. *O Anjo da História*. Org. e trad. Barrento. BH: Autêntica, 2018,
- BENJAMIN, Walter. “Teses sobre a História”. In: *Walter Benjamin – Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet e prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica*. In: DUARTE (org.), *O Belo Autônomo – Textos Clássicos de Estética*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica e Crisálida, 2017.
- BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única*. “A Caminho do Planetário”. In: *Obras Escolhidas 2*, Ed. Brasiliense, 2000.
- BENJAMIN, W. *Le Surréalisme – Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne* (1929), em *Oeuvres II*, Paris: Gallimard, 2000, p. 113. Apud Didi-Huberman, 2017.
- BERGER, J. *Modos de Ver*. Fósforo: 2023.
- BERLANT, Laurent. *Cruel Optimism*. Duke: 2011.
- BIANCHETTI/THIESEN (org.). *Utopias e Distopias na Modernidade*. Unijuí: 2014.
- BINA, Olivia et al. *The future imagined: exploring fiction as a means of reflecting on today's Grand Societal Challenges and tomorrow's options*. In: *Futures*, Elsevier, Edição 96, Fev. 2017.

- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- BOGDANOV, Aleksandr. *Estrela Vermelha*. São Paulo: Boitempo, 2020.
- BOURRIAUD, Nicholas. *Formas de Vida – A Arte Moderna e a Invenção de Si*. SP: Martins Fontes, 2011.
- BRAIDOTTI, R. *A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities*. In: Theory, Culture & Society, Volume 36, Issue 6, May 2018.
- BRAIDOTTI, R. *Posthuman, All Too Human: The Memoirs and Aspirations of a Posthumanist*. Tanner Lectures, Yale, 2017.
- BRUM, Eliane. *Diálogos sobre o fim do mundo - entrevista com Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski*. Em: El País BR, 2014.
- BUCK-MORSS, Susan. *Mundo do sonho e catástrofe*. Ed UFSC, 2018.
- BURGESS, Anthony. *1985. Serpent's Tail*: 2013.
- BURGESS, A. *Laranja Mecânica*. Aleph, 2025.
- BURTON, James. *The Philosophy of Science Fiction*. Bloomsbury UK, 2015.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade*. SP: EdUSP, 2013.
- CARBON TRACKER INSTITUTE, *The Unburnable Carbon Report* (2014): <http://carbontracker.org/wp-content/uploads/2014/09/Unburnable-Carbon-Full-rev2-1.pdf>
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.
- CAVALIERI, Cecilia. *Espelho Vazio: pequeno memorial efêmero para os desaparecidos da ditadura do antropoceno*. Exposição artística disponível on-line em <https://cargocollective.com/ceciliacavalieri/filter/works/espelho-vazio-pequeno-memorial-efemero-para-os-desaparecidos-da>
- CAVARERO, A. *Horrorism - Naming Contemporary Violence*. New York: Columbia University Press, 2019.
- CAYGILL; COLES; KLIMOWSKI. *Benjamin: The Graphic Guide*. Caygill, Coles, Klimowski: Icon Books, 1998.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *O Global e o Planetário: A História na Era da Crise Climática*. São Paulo: Ubu, 2025.
- CHAKRABARTY, D. *The Anthropocene Project*. Conferência disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=svgqLPFpaOg>.
- CHUL-HAN, Byung. *Agonia de Eros*. Ed. Vozes, 2017.
- CIÊNCIA HOJE. *Antropoceno: uma nova época?*. 2019. URL: <https://cienciahoje.org.br/artigo/antropoceno-uma-nova-epoca>
- CIMENT, Michel. *Conversas Com Kubrick*. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.
- CIORAN, Émil. *História e Utopia*. Trad. J Thomas Brum. Rocco: 2011.
- CLAEYS, Gregory. “Orwell, distopia e o século XXI”. Revista Rosa, 2º número do volume 3 da Revista Rosa em 26/4/2021.S.Paulo/SP, Brasil, <https://revistarosa.com>, -----, *Dystopia - Natural History*. Oxford, 2017.

- CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*. Penguin Classics, 2007.
- CONRAD, Peter. *Mysteries of Cinema*. Thames & Hudson, 2021
- COSTA, Aline. *Negacionistas são os outros*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 15, p. 64-73, dez.
- COSTA, Aline. *Cosmopolíticas da Terra: Modos de existência e resistência no Antropoceno*. Orientada por Danowski. PUC-RJ, 2020.
- COUTINHO, Eduardo. Fala do documentarista brasileiro, autor de *Cabra Marcado Para Morrer*, durante o festival Punto de Vista (Pamplona), *El País*, 20/02/2013.
- CRARY, Jonathan. *Terra Arrasada*. Ubu, 2023.
- CRUTZEN, Paul J; STOERMER, Eugene F. "O antropoceno". PISEAGRAMA, Belo Horizonte, sem número, 06 nov. 2015.
- DAVIS, H; TURPIN, *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Open Humanities Press, 2015.
- DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tomam posição, I – o olho da história*. BH: Ed. UFMG, 2017.
- ELI DA VEIGA, José. *Antropoceno e as Humanidades*. Ed. 34, 2023.
- ELI DA VEIGA, José. *O Antropoceno e a Ciência do Sistema Terra*. Ed. 34, 2019. Pg. 32 e 33.
- FAUSTO, Juliana. *Cosmopolítica dos Animais*. N-1 Edições e Hedra, 2020.
- FAUSTO, J. *Os Desaparecidos do Antropoceno*, no evento *1000 Nomes de Gaia*. Disponível no YT: https://www.youtube.com/watch?v=IPd_ggnifZo
- FAY, J. *Inhospitable World: Cinema In The Time Of The Anthropocene*. Oxford University Press, 2018.
- FERNÁNDEZ-GALIANO. *Arquitectura y vida - Antropoceno, Quince Tesis*. 2016. URL: <https://arquitecturaviva.com/articulos/arquitectura-y-vida>
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Homo Deletabilis - Corpo, Percepção, Esquecimento do Século XIX a XXI*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- FERRAZ, M.C.F. *Ruminações, Cultura Letrada e Dispersão Hiperconectada*. Garamond, 2015.
- FISHER, Mark. *Realismo Capitalista: É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?*. Autonomia Literária, 2020.
- FLAHERTY, Robert. *Como filmei "Nanook, O Esquimó"*. In: *A Verdade de Cada Um*, Amir Labaki (org.), Cosac e Naify, 2015, pgs. 11 a 19.
- FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas – Elogio da Superficialidade*. Annablume, 2008.
- FRASE, Peter. *Quatro Futuros: A Vida Após o Capitalismo*. São Paulo: SP, Autonomia Literária e Jacobin, 2020.
- FRASER, Kit. *We're Living in the Anthropocene Epoch*. 2017. Em: The Nib. URL: <https://thenib.com/we-re-living-in-the-anthropocene-epoch/>
- FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (org.). *Descrever o Visível - Cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, p. 2009.

- FRÜCHTL, J. *The Impertinent Self - A Heroic History of Modernity*. Stanford University Press, 2009.
- GARCIA DOS SANTOS, Laymert. Politizar as novas tecnologias: o Impacto Sócio-técnico da Informação Digital e Genética. Ed. 34, 2011.
- GIBSON, William. *Trilogia Sprawl: Neuromancer, Count Zero, Monalisa Overdrive*. São Paulo: Aleph, 2016.
- GODFREY-SMITH, Peter. *Metazoa - A Vida Animal e o Despertar da Mente*. Trad. Daniel Galera. São Paulo: Todavia, 2022, pg. 36.
- GRAEBER, D; WENGROW, D. *O Despertar de Tudo: Uma Nova História da Humanidade*. Companhia das Letras: 2021.
- GRAY, John. *A Busca Pela Imortalidade: A obsessão humana em ludibriar a morte*. RJ: Record, 2014.
- GREEN, John. *Antropoceno: Notas Sobre a Vida na Terra*. Intrínseca, 2021. Ver também o podcast The Anthropocene Reviewed.
- GREENPEACE, *Point of No Return*. 2013. Disponível em <https://www.greenpeace.org/static/planet4-sweden-stateless/2019/01/86be17a6-86be17a6-pointofnoreturnrappor t2013.pdf>
- GRIERSON, John. *First Principles of Documentary*. In: Hardy, Forsyth (ed.), *Grierson on documentary*. Nova York: Praeger, 1971, p. 145-56.
- GROS, Frédéric. *Desobedecer*. São Paulo: Ed. Ubu, Coleção Exit, 2018.
- GUZMÁN, Patricio. *Filmar O Que Não Se Vê*, SESC/SP, 2017.
- HADOT, Pierre. *O Véu de Ísis*. SP: Ed. Loyola, 2006.
- HANSEN, M. “Benjamin, Cinema e Experiência: *A flor azul na terra da tecnologia*”. In: *Benjamin e a Obra de Arte – Técnica, Imagem, Percepção*. RJ: Contraponto, 2012.
- HANSSEN, Beatrice. *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels* (University of California Press: 1998)
- HARAWAY, D. “Ficar com o problema: Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno”. In: *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*. Organização: Jason W. Moore. São Paulo: Elefante, 2022.
- HARAWAY, D. *Antropologia do Ciborgue: As vertigens do pós-humano*. Autêntica, 2013.
- HARVEY, David. “O Tempo e o Espaço No Cinema Pós-Moderno”. Cap. 18 de *Condição Pós-Moderna*. 26ª ed. São Paulo: Loyola, 2016.
- HEISENBERG. *La Nature Dans La Physique Contemporaine*. Paris: 2000, p. 136.
- HITCHENS, C. *A Vitória de Orwell*. Companhia das Letras: 2010.
- HOCQUET, Thierry. *Filosofia Ciborgue - Pensar Contra os Dualismos*. Ed. Perspectiva, 2019.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo: Globo, 2009. -----.. *Brave New World Revisited*. London: Vintage, 2004.
- JACINTA MARIA MATOS. *Biografia Intelectual de um Guerrilheiro Indesejado*. Edições 70, 2019.

- JAMESON, Fredric. *Arqueologias do Futuro*. Ed. Autêntica, 2021.
- JAMESON, Fredric. *The Cultural Turn - Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. Verso: 1998.
- JONAS, Hans. *O Princípio Responsabilidade - Ensaio de uma Ética para a Civilização Tecnológica*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.
- K. DICK, Philip. *Androides Sonham Com Ovelhas Elétricas?* Aleph, 2014.
- KLEIN, Naomi. *Não Basta Dizer Não*. Bertrand Brasil, 2017.
- , *This Changes Everything: Capitalism vs The Climate*. Ed. Simon & Schuster, 2014.
- KOFMAN, Sarah. *Nietzsche and Metaphor*. Stanford University Press, 1994.
- KOLBERT, Elizabeth. *A Sexta Extinção: Uma história não natural*. Intrínseca, 2015.
- KURZWEIL, R. *A Era das Máquinas Espirituais*. Aleph, 2007.
- LACROIX, Jean-Yves. *A Utopia – um convite à filosofia*. Rio: Zahar, 1996.
- LATOUR, B. *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*. Translated by Catherine Porter. Harvard University Press, 2013.
- , *Diante de Gaia - Oito Conferências Sobre a Natureza no Antropoceno*. Ed Ubu, 2020.-----, *Onde aterrar?: Como se orientar politicamente no Antropoceno*. Bazar do Tempo, 2020.
- LE BRETON, David. *Desaparecer de Si – Uma tentação contemporânea*. Ed. Vozes, 2018.
- LE GUIN, Ursula K. *Os Despossuídos / A Mão Esquerda da Escuridão*. Aleph, 2017.
- LEM, Stanislaw. *Nova Cosmogonia e Outros Ensaio*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- LEVI, Primo. *The Sixth Day*. Sphere Books, UK, 1991.
- LÉVY, Joel. *From Science Fiction to Science Fact*. London: André Deutsch, 2019.
- LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência - o Futuro do Pensamento na era da Informática*. Ed. 34, 2010.
- LIEBEL, Silvia (org.). *Das Utopias Modernas Às Distopias Contemporâneas*. Fino Traço Editora, 2021.
- LINDQVIST, Sven. *Exterminem Todos Os Malditos – Viagem ao Coração das Trevas e à Origem do Genocídio Europeu*. Fósforo, 2023.
- LOB, Jacques; ROCHETTE, Jean-Marc; LEGRAND, Benjamin. *O Perfura-Neve*. Aleph, 2015.
- LUCENA, L. C. *Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção*. Summus Editorial, São Paulo, 2012, p. 9-10.
- LUKACS, Martin. *New, privatized African city heralds climate apartheid*. Em: The Guardian, 2014.
- LYNSKEY, Dorian. *O Ministério da Verdade - Uma Biografia de '1984', o Romance de George Orwell*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- MALM, Andreas. *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*. London: Verso, 2016.

- MALM, Andreas; HORNBORG, Alf (2014). “The Geology of Mankind? A Critique of the Anthropocene Narrative”, *Anthropocene Review*, abril, vol. 1, n1: 62-9.
- MALM, Andreas. *O Mito do Antropoceno*. In: Jacobin Br, 2019: <https://jacobin.com.br/2019/08/o-mito-do-antropoceno/>
- MARQUES, Luiz. *Capitalismo e Colapso Ambiental*. Ed. Unicamp, 2018.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Cinema de Fato*. RJ: Jaguatirica, 2016.
- MOORE, Jason W. *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e crise do capitalismo*. Ed. Elefante, 2022.
- MESSIAS, Adriano. *Cinema e Antropoceno: novos sintomas do mal-estar na civilização*. Blucher: 2023.
- MOLINA, Manuel González; TOLEDO, Victor M. *The Social Metabolism - A Socio-Ecological Theory of Historical Change*. Environmental History, vol. 14. Springer, 2023.
- MORAES, E. C. *Além da metafísica e do niilismo: a sabedoria trágica de Nietzsche*. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Universidade Federal de Goiás, 2013. Orientador: Adriano Correia. Disponível na íntegra em: <https://bit.ly/mestrado-eduardocarlidemoraes>.
- MORE, Thomas. *A Utopia*. Ed. Autêntica, 2017.
- MORIN, Edgar. O Cinema ou o Homem Imaginário. Ensaio de Antropologia Sociológica. É Realizações: 2014.
- MORIN & DUPUY. *L'Europe en crise*. 1975.
- MORLAND. *A Maré Humana / The Human Tide: How Population Shaped The Modern World*. Zahar: 2019.
- MOULIN; MARQUEZ; ANDRÈS; CANÇADO (Org.). *Habitar o Antropoceno*. BDMG Cultural, 2022.
- MURICY, Kátia. “Walter Benjamin: Alegoria e Crítica”. In: HADDOCK-LOBO (org), *Os Filósofos e a Arte*. RJ: Rocco, 2010.
- NARINE, A (org.). *Eco-Trauma Cinema*. Routledge Advances in Film Studies, 2014.
- NATURE. *The Human Epoch*. 2015. URL: <https://www.nature.com/articles/519144a>
- NEILSON, Toby. *Imagining the Anthropocene: Contemporary Science Fiction Cinema in an Era of Climatic Change*. Glasgow, 2020.
- NETO, Moysés Pinto. *O retorno da política*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 14, p. 63-73, jul. 2020.
- NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zaratustra; Crepúsculo dos Ídolos; Genealogia da Moral; Além de Bem e Mal; Aurora; Ecce Homo*. Ed. Cia das Letras, 2010.
- NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. Loyola, 2016.
- ORESQUES, Naomi. *Climate Change: What It Means for Us, Our Children, and Our Grandchildren*: MIT Press, 2007.
- ORESQUES, N.; CONWAY, Eric. *The Collapse of Western Civilization: A View from the Future*. Columbia University Press, 2014.
- ORWELL, G. *Nineteen Eighty Four*. London: Harper Collins Classics, 2021.

- ."You and the Atom Bomb." In: Site da Orwell Foundation. Originalmente publicado em *Tribune*, 19 October 1945.
- , *O Que é o Fascismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2017.
- OXFAM. *O Vírus da Fome: como o coronavírus está aumentando a fome em um mundo faminto*. Disponível em: <https://bit.ly/30yqAqa>.
- PATRIZIO, Andrew. *O Olhar Ecológico: A Construção de Uma História da Arte Ecocrítica*. Campinas/SP: Unicamp, 2023.
- PRECIADO, Paul Beatriz. *Testo Junkie*. N-1, 2019.
- , *Um Apartamento em Urano*. Zahar, 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RÉCLUS, E. *Do Sentimento da Natureza nas Sociedades Modernas e Outros Escritos*. São Paulo: EdUSP, 2005.
- RIBEIRO, Sidarta. *Sonho Manifesto - Dez exercícios urgentes de otimismo apocalíptico*. Companhia das Letras, 2022, Pgs. 32 e 36.
- RICOEUR, Paul. *A ideologia e a utopia*. BH: Autêntica, 2017. Trad. Silvio Rosa e Thiago Martins.
- ROBERTS, Adam. *A Verdadeira História da Ficção Científica: Do Preconceito à Conquista das Massas*. Seoman, 2018.
- ROELOFS, Monique. *The Cultural Promise of the Aesthetic*. Bloomsbury Academic, 2014.
- ROSS, Catherine. *Cambridge Companion to Primo Levi*. Cambridge, 2007. Chapter 7.
- ROSS, Edward. *Filmish – A Graphic Journey Through Film*. London: Self Made Hero, 2015.
- ROWLANDS, Mark. *The Philosopher At the End of the Universe: Philosophy Explained Through Science Fiction Films*. Ebury Publishing, 2007.
- SAFRAN FOER, Jonathan. *Nós Somos O Clima*. Rocco, 2020
- SALES GOMES, Paulo Emílio. *O Cinema no Século*. Companhia das Letras, 2015.
- SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *Cinema e Verdade*. Cia Das Letras, 1988, pg. 65.
- SANDERS, Stevens. *The Philosophy of Science Fiction Film*. University Press of Kentucky, 2008.
- SCHLANGER, Zoe. *Devoradoras de Luz – Como a inteligência das plantas nos oferece uma nova compreensão sobre a vida na Terra*. Objetiva: 2024.
- SCHNEIDER, Susan (org). *Science Fiction and Philosophy: From Time Travel to Superintelligence*. Wiley-Blackwell, 2009.
- SCHULZE, "The Sacred Engine and the Rice Paddy: Globalization, Genre, and Local Space in the Films of Bong Joon-ho", In: *Journal of Popular Film and Television*, 2019. Acesso em <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01956051.2019.1563449>.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Walter Benjamin e a Guerra de Imagens*. Ed. Perspectiva, 2023.

- SERRATOS, F. *Capitaloceno: uma história radical da crise climática*. Elefante: 2025.
- SERRES, Michel. *Hominescências – O Começo de Uma Outra Humanidade?*. Bertrand Brasil, 2003.
- . *The Natural Contract*. University Of Michigan Press, 1995.
- . *O Mal Limpo – Poluir Para Se Apropriar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein; The Last Man; Mathilda and Other Tales*. Penguin Classics, 2018.
- SIBILIA, Paula. *O Homem Pós-Orgânico*. Contraponto, 2015.
- STEINBERG, Gustavo. *Política em pedaços ou política em bits*. Brasília: UnB, 2004.
- STENGERS, I. *No Tempo das Catástrofes- Como resistir à barbárie que vem*. Cosac & Naify, 2015.
- TAIBO, Carlos. *Colapso: Capitalismo Terminal, Transição Ecosocial, Ecofascismo*. Curitiba: Ed UFPR, 2019.
- TARDE, G. *Fragmento de História Futura*. Cultura e Barbárie: 2013.
- THE ECONOMIST. *Welcome to the Anthropocene - Geology's New Age*. 2011. URL: <https://www.economist.com/leaders/2011/05/26/welcome-to-the-anthropocene>
- THE LANCET. *The Lancet Commission on pollution and health*. URL: <https://www.thelancet.com/commissions/pollution-and-health>
- TOPP, Sylvia. *Eileen: The Making of George Orwell*. Unbound: 2022.
- TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de Esquerda: Marxismo, História e Memória*. Belo Horizonte/MG: Ayiné, 2018.
- TAYLOR, Trey. 'Man is the Loneliest Animal': Socio-Ecological Metabolism in *All That Breathes*. In: *Sprinter*, 2023: <https://splintermag.com/Man-is-the-Loneliest-Animal>
- TSING; SWANSON; BUBANDT; GAN (orgs). *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. University of Minnesota Press, 2017.
- TSING, Anna. "Paisagens antropogênicas". PISEAGRAMA, Belo Horizonte, edição especial Vegetalidades, p. 124-131, set. 2023.
- TSING, Anna. *O cogumelo no fim do mundo: Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. N-1, 2022.
- TSING, Anna. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. IEB, 2023.
- TURNER, Bryan. *The Enclave Society: Towards a Sociology of Immobility*. Em: *European Journal of Social Theory*, 2007.
- PARENTI, Christian. *Tropic of Chaos: Climate Change and the New Geography of Violence*. Nation Books, 2012.
- VAIHINGER, Hans. *A Filosofia do Como se*. Ed. Argos: 2011.
- VIANA, Diego. *Para um catastrofismo esclarecido*. In: *Revista Quatro Cinco Um*, 2019. URL: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/d/para-um-catastrofismo-esclarecido>.
- VIEIRA PINTO, Álvaro. *O Conceito de Tecnologia* (2 volumes). Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

- VIGOTSKI, Lev. *Psicologia da Arte*. Ed. Martins Fontes: 2001.
- VIGOTSKI, Lev. *Psicologia Pedagógica*. Ed. Artmed: 2023.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Ed. Boitempo, 2005. Coleção Estado de Sítio. P. 84.
- WALLACE, Rob. *Pandemia e agronegócio: Doenças infecciosas, capitalismo e ciência*. Elefante, 2020.
- WALLACE-WELLS, D. *A Terra Inabitável – Uma História do Futuro*. Cia das Letras, 2019.
- WEIL, Simone. *Opressão e Liberdade*. Ed. EdUSC, 2001.
- WELZER, Harald. *Guerras Climáticas: Por Que Mataremos e Seremos Mortos no Século 21*. Geração Editorial: 2010.
- WOHLFARTH, Irving. *Spielraum. O jogo e a aposta da “segunda técnica” em Walter Benjamin*. In: Limiar, vol. 3, n. 6, 2016.
- WOLFF, Francis. *Nossa Humanidade: de Aristóteles à Neurociência*. Unesp, 2013.
- ZAMIÁTIN, Evgeni. *Nós*. São Paulo: Aleph, 2017.
- ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum – Ensaios Sobre Cinema Moderno*. São Paulo: Boitempo, 2019.

CORPUS FÍLMICO

PISAR SUAVEMENTE NA TERRA. Direção: Marcos Colón. 2021. Brasil, Peru, Colômbia: Amazônia Latitude Filmes.

NOSTALGIA DA LUZ. Direção: Patricio Guzmán. 2010. Chile.

NANOOK, O ESQUIMÓ (NANOOK OF THE NORTH). Direção: Robert J. Flaherty. 1922. Canadá.

THIS CHANGES EVERYTHING. Direção: Avi Lewis, Naomi Klein. 2015. Canadá.

L'HOMME A MANGÉ LA TERRA (BREAKPOINT: A COUNTER-HISTORY OF PROGRESS). Direção: Jean-Robert Viallet. 2018. França.

TRILOGIA QATSI.

•**KOYAANISQATSI (LIFE OUT OF BALANCE).** Direção: Godfrey Reggio. 1983. EUA.

•**POWAQQATSI (LIFE IN TRANSFORMATION).** Direção: Godfrey Reggio. 1988. EUA.

•**NAQOYQATSI (LIFE AS WAR).** Direção: Godfrey Reggio. 2002. EUA.

TRILOGIA FRICKE.

•**CHRONOS.** Direção: Ron Fricke. 1985. EUA.

•**BARAKA.** Direção: Ron Fricke. 1992. EUA.

•**SAMSARA.** Direção: Ron Fricke. 2011. EUA.

TRILOGIA BAICHWAL-BURTYNSKY.

•**MANUFACTURED LANDSCAPES.** Direção: Jennifer Baichwal, Edward Burtynsky. 2006. Canadá.

•**WATERMARK.** Direção: Jennifer Baichwal, Edward Burtynsky. 2013. Canadá.

•**ANTHROPOCENE: THE HUMAN EPOCH.** Direção: Jennifer Baichwal, Edward Burtynsky. 2018. Canadá.

THE COVE: A ENSEADA. Direção: Louie Psihoyos. 2009. EUA.

RACING EXTINCTION: A CORRIDA CONTRA A EXTINÇÃO. Direção: Louie Psihoyos. 2015. EUA.

ELYSIUM. Direção: Neill Blomkamp. 2013. EUA, África do Sul.

BLADE RUNNER. Direção: Ridley Scott. 1982. EUA.

MATRIX. Direção: Lana Wachowski, Lilly Wachowski. 1999. EUA.

MATRIX RELOADED. Direção: Lana Wachowski, Lilly Wachowski. 2003. EUA.

MATRIX REVOLUTIONS. Direção: Lana Wachowski, Lilly Wachowski. 2003. EUA.

MATRIX RESURRECTIONS. Direção: Lana Wachowski. 2021. EUA.

ANIMATRIX. Direção: Vários. 2003. EUA, Japão.

A GLITCH IN THE MATRIX. Direção: Rodney Ascher. 2021. EUA.

SYMBIOTIC EARTH: HOW LYNN MARGULIS ROCKED THE BOARD AND STARTED A SCIENTIFIC REVOLUTION. Direção: John Feldman. 2019. EUA.

DONNA HARAWAY: STORY TELLING FOR EARTHLY SURVIVAL. Direção: Fabrizio Terranova. 2016. França, Bélgica.

O SENHOR DAS MOSCAS (LORD OF THE FLIES). Direção: Peter Brook. 1963. Reino Unido.

ANNIHILATION. Direção: Alex Garland. 2018. EUA, Reino Unido.

EU SOU UMA ARARA. Direção: Mariana Lacerda. 2023. Brasil.

ALL THAT BREATHE. Direção: Shaunak Sen. 2022. Índia.

NAUSICAA DO VALE DOS VENTOS. Direção: Hayao Miyazaki. 1984. Japão.

PRINCESA MONONOKE. Direção: Hayao Miyazaki. 1997. Japão.

O LORAX. Direção: Hawley Pratt. 1972. EUA.

O LORAX. Direção: Chris Renaud, Kyle Balda. 2010. EUA.

KATRINA BABIES. Direção: Edward Buckles Jr. [s.d.]. EUA.

TEMPOS MODERNOS. Direção: Charles Chaplin. 1936. EUA.

EXTERMINATE ALL THE BRUTES. Direção: Raoul Peck. 2021. EUA, Suécia, Finlândia, Reino Unido.

APOCALYPSE NOW. Direção: Francis Ford Coppola. 1979. EUA.

HEARTS OF DARKNESS. Direção: Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola. 1991. EUA.

WAYS OF SEEING. Direção: John Berger (série de TV). 1972. Reino Unido.

SNOWPIERCER. Direção: Bong Joon-Ho. 2013. Coreia do Sul, República Tcheca, França, EUA.

MELANCOLIA. Direção: Lars von Trier. 2011. Dinamarca, Suécia, França, Alemanha.