



**Luiz Felipe Milen Reis**

**Contra-cenas ao Antropoceno:  
Polifonia, simpoiesis e composições  
interespecíficas na cena contemporânea**

**Dissertação de mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Frederico Oliveira Coelho

Rio de Janeiro  
Abril de 2022.



**Luiz Felipe Milen Reis**

**Contra-cenas ao Antropoceno:  
Polifonia, simpoiesis e composições  
interespecíficas na cena contemporânea**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof. Frederico Oliveira Coelho**

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa**

UFF

Rio de Janeiro, 20 de abril de 2022.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

## Luiz Felipe Milen Reis

Nascido no Rio de Janeiro, em 1982, graduou-se em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela UNESA, em 2007. Como jornalista, foi repórter, crítico e editor de artes cênicas do Jornal do Brasil (2008-10) e do jornal O Globo (2010-18). Como encenador e dramaturgo, é cofundador da Polifônica Cia. (2014-), pela qual dirigiu as peças *Estamos indo embora...* (2015), *Amor em dois atos* (2016), *Galáxias* (2018), *Tudo que brilha no escuro* (2020). Sua pesquisa se concentra nas áreas de Artes Cênicas e Performativas, Dramaturgia, Encenação, Literatura e no debate da Questão Climática, Ecológica e Ambiental.

### Ficha Catalográfica

Reis, Luiz Felipe Milen

Contra-cenas ao Antropoceno: polifonia, simpoiesis e composições interespecíficas na cena contemporânea / Luiz Felipe Milen Reis; orientador: Frederico Oliveira Coelho. – 2022.

384 f.: il. color.; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Antropoceno. 3. Antropocentrismo. 4. Teatro. 5. Polifonia. 6. Heiner Goebbels. I. Coelho, Frederico Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Julia, amor maior.



## Agradecimentos

Ao Fred Coelho, meu orientador, pela confiança, apoio, olhar preciso e cuidadoso.

A todos os integrantes do Departamento de Literatura da PUC-Rio, assim como a todos os meus colegas de mestrado e a todos os professores.

Agradeço também à Capes e ao CNPq pelos auxílios concedidos à minha pesquisa.

Aos membros da banca de defesa: Luiz Camillo Osório e Patrick Pessoa, por terem gentilmente aceitado o convite e, sobretudo, pela troca e apoio em diferentes etapas do mestrado.

Agradeço também, especialmente, às reflexões e às criações inspiradoras e fundamentais para este trabalho de nomes como Ailton Krenak, Bruno Latour, Davi Kopenawa, Deborah Danowski, Donna Haraway, Eduardo Viveiros de Castro, Erika Fischer-Lichte, Georges Bataille, Heiner Goebbels, Jason W. Moore, Jean-Luc Nancy, Joel Birman, John Cage, Luiz Marques, Romeo Castellucci, Sigmund Freud, Ursula K. Le Guin e tantos outros. Os encontros e entrevistas que pude realizar com Bruno Latour, Heiner Goebbels e Romeo Castellucci foram, em grande medida, responsáveis não apenas por dar lastro e caminho a este trabalho, mas por provocarem transformações radicais no meu modo de existir, pensar e experimentar relações entre a arte, a filosofia e a vida.

Agradeço também a todos os amigos e familiares que me acompanham, apoiam e me estimulam a seguir adiante. E agradeço, sobretudo, a Julia. Embora nenhum agradecimento estará à altura da sua importância para esta jornada, é preciso, no entanto, deixar registrado que o seu apoio, estímulo e amor foram absolutamente fundamentais para que este trabalho pudesse ser realizado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

## Resumo

Reis, Luiz Felipe; Coelho, Frederico. **Contra-cenas ao Antropoceno: Polifonia, simpoiesis e composições interespecíficas na cena contemporânea**. Rio de Janeiro, 2022. 384p. Dissertação de mestrado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa investiga de que modo saberes das artes, das humanidades e das ciências da Terra têm sido mobilizados por experimentos estéticos, sobretudo cênicos e performativos, empenhados em abordar os desafios existenciais trazidos à tona pelo Antropoceno — aqui interpretado como consequência direta de um projeto de modernidade antropocêntrico e capitalístico. A pesquisa investiga, portanto, propostas críticas e criativas que fazem da cena uma *contra-cena*, isto é: experiências que se apresentam como contraposições radicais às premissas ideológicas que fundamentam a modernidade e que engendram o Antropoceno. Trata-se de respostas estéticas que se empenham, sobretudo, em deslocar o humano das ilusórias posições de centralidade, soberania, onipotência, autossuficiência e de independência em relação à trama da vida. Na etapa final do trabalho, as noções de polifonia, de simpoiesis e de composições interespecíficas são investigadas enquanto dispositivos reflexivos e formais capazes de estruturar propostas performativas que, em forma-conteúdo, em dramaturgia e em encenação, se instauram enquanto contra-cenas ao Antropoceno e ao antropocentrismo. A partir de obras como *Stifter's dinge*, do encenador Heiner Goebbels, podemos vislumbrar formas de experiência cênica em que o humano deixa de estar representado enquanto protagonista único, soberano e indispensável da cena da vida — tanto da Terra como, também, do Teatro.

## Palavras-chave

Antropoceno; Antropocentrismo; Teatro; Encenação; Polifonia; Simpoiesis; Heiner Goebbels

## Abstract

Reis, Luiz Felipe; Coelho, Frederico. **Counter-scenes to the Anthropocene: Polyphony, sympoiesis and interspecific compositions in the contemporary scene**. Rio de Janeiro, 2022. 384p. Dissertação de mestrado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation investigates how knowledges from arts, humanities and Earth sciences have been mobilized by aesthetic experiments, especially scenic and performative, engaged in approaching the existential challenges brought up by the Anthropocene — here interpreted as a direct consequence of an anthropocentric and capitalistic modernity project. The dissertation investigates, therefore, critical and creative proposals that make the scene a counter-scene, that is: experiences that present themselves as radical counterpositions to the ideological premises that underlie modernity and that engender the Anthropocene. These are aesthetic responses that strive, above all, to displace the human from the illusory positions of centrality, sovereignty, omnipotence, self-sufficiency, and independence in relation to the fabric of life. In the final stage of the work, the notions of polyphony, sympoiesis and interspecific compositions are investigated as reflective and formal devices capable of structuring performative proposals that, in form-content, dramaturgy, and staging, establish themselves as counter-scenes to the Anthropocene and anthropocentrism. From works like *Stifter's dinge*, by Heiner Goebbels, we can glimpse forms of scenic experience in which the human ceases to be represented as the only and indispensable protagonist of the scene of life — of the Earth as well as of Theater.

## Keywords

Anthropocene; Anthropocentrism; Theater; Staging; Polyphony; Sympoiesis; Heiner Goebbels

## Sumário

<b>Abertura</b>	<b>16</b>
<b>1. AntropoCapitaloceno</b>	<b>18</b>
1.1 A grande aceleração	19
1.2 Influência inequívoca	21
1.3 Disputa acirrada: emissão e redução de gases estufa	23
1.4 Eventos extremos	25
1.5 Limites planetários	26
1.6 Rupturas irreversíveis	28
1.7 Desastres interconectados	29
1.8 Riscos compostos	30
1.9 Guerras climáticas	31
1.10 Mudanças climáticas e insurreições	33
1.11 Fronteiras fechadas	35
1.12 Saúde planetária	35
1.13 Captura do estado	37
1.14 A 'ética' neoliberal	38
1.15 Alertas do passado	39
1.16 A separação dos mundos	40
1.17 Rumos fósseis	41
1.18 Estados-corporações e a colonização polar	43
1.19 O jogo do G20	45
1.20 Sócios da destruição	46
1.21 Hecatoceno	48
1.22 Privatizar e sugar	49

1.23 Devastação amazônica	51
1.24 Bombardeio bolsonarista	52
1.25 Destruição de terras e povos indígenas	54
1.26 Negócios da China: desmatamento e agronegócio	56
1.27 Novo progresso	57
1.28 Mineração	58
1.29 Energia	61
1.30 Garimpo	61
1.31 O nãpe e o dinheiro	63
1.32 Melhorando o pensamento nãpe	65
1.33 Capitalismo, colonialismo e Capitaloceno	67
1.34 Feudalismo e capitalismo	68
1.35 Capitalismo e colonialismo	69
1.36 Capitaloceno e Hecatoceno: as hecatombes do capital	70
1.37 Financiamento do colapso	72
1.38 Bancada rural e apagão institucional	73
1.39 Incompatibilidade: capitalismo versus meio-ambiente	74
1.40 Ruptura econômica e virada existencial	77
1.41 O fim do mundo ou o fim do capitalismo?	79
1.42 O impossível em ação: práticas de re-existência	82
1.43 O fim do capitalismo: utopia ou realidade?	89
1.44 Hipóteses de fim	90
1.45 Colapsos do capitalismo e da democracia	93
1.46 Capturas globais	95
1.47 A pegada ecológica da 'humanidade'	96

1.48 O capitalismo não cabe na Terra	98
1.49 Injustiça climática	102
1.50 Sobre a responsabilização	104
1.51 AntropoCapitaloceno	106
1.52 Suspensão da imunidade	107
1.53 A distopia na origem?	108
1.54 Extinção e protagonismo às avessas	109
1.55 Do Capitaloceno ao Necroceno	111
1.56 Descolonizar o imaginário e atravessar o problema	115
1.57 Atravessar os fatos	116
1.58 Pulsão de morte, autodestruição, autoextinção	118
1.59 Vitalismo, pulsão de vida, princípio do prazer	119
1.60 Além do princípio do prazer e pulsão de morte	120
1.61 Desamparo, prematuridade, incompletude e dependência	123
1.62 Erotismo vital	126
1.63 Contra-cena à modernidade	127
1.64 O desamparo e a modernidade	128
1.65 O desamparo e o Antropoceno	129
1.66 O desamparo e a psicanálise	131
1.67 O 'outro' e a sustentação da vida	134
1.68 O mal-estar da modernidade	136
1.69 O mal-estar contemporâneo	141
1.70 Psicanálise, sublimação, arte	144
1.71 Erotismo, criação, reencanto	146
1.72 Desamparo e criação na pandemia	150

1.73 Memento Mori	155
<b>2. Neo-obscurantismo, negacionismo e antropocentrismo</b>	<b>160</b>
2.1 Neo-obscurantismo	160
2.2 Negacionismo	163
2.3 Infodemia	166
2.4 Negação antropocêntrica e capitalística	167
2.5 Antropocentrismo	169
2.6 Afrontas ao narcisismo humano	170
2.7 Capitalismo de desastre	177
2.8 As respostas da Terra e a intrusão de Gaia	179
2.9 Como se orientar e aterrar?	181
<b>3. Após a farsa, a tragédia</b>	<b>190</b>
3.1 Contra-cenas e antifeitiçaria	191
3.2 Pra que arte em tempos de Antropoceno?	193
3.3 Imaginar, experimentar, desfrutar	195
3.4 Natureza e Arte	199
3.5 Mimeses metamórfica	200
3.6 Uma origem da arte	202
3.7 O belo ou a sensação do belo	205
3.8 Homo ludens	207
3.9 O lúdico da arte e suas destinações	209
3.10 Entre o prazer e o desprazer: o jogo da arte e da vida	211
3.11 Desfrutar o incognoscível: o ambíguo jogo da arte	214
3.12 Cultivar o desconhecido	216

3.13 Artes e religiões: diferentes respostas ao incognoscível	218
3.14 Uma origem do teatro: a morte-ausência de Deus	219
3.15 Imaginar para o real	224
3.16 A promessa e a abertura da experiência estética	226
3.17 Sistema ou circuito estético	226
3.18 O que pode a cena?	228
3.19 Um olhar sobre a cena	229
3.20 Teatro grego e sua forma	230
3.21 Virada performativa	233
3.22 Teatro como arte da cena	235
3.23 Polifonia Cênica, um começo	235
3.24 A cena vazia como origem da vida	236
3.25 Teatro como lugar	237
3.26 Contra-cena ao realismo	238
3.27 A música da cena	240
3.28 Cena cinética e metamórfica	241
3.29 A cena enquanto mundo por vir	242
3.30 Contra-cenas ao Antropoceno e ao antropocentrismo	245
3.31 Cena: lugar de heterotopias	247
3.32 Bataille contra o Antropoceno	248
<b>4. Reações ao Antropoceno</b>	<b>264</b>
4.1 Como não ser antropocêntrico?	264
4.2 A importância do pathos	267
4.3 Anestesia e palidez	268



4.4 Um problema estético	268
4.5 Curto-circuito estético	271
4.6 Páthos contra Plato	274
4.7 Teatro patológico e filosófico	274
4.8 A arte do espectador	276
4.9 A imagem que falta, a imagem por vir	278
4.10 A infância e o teatro	282
4.11 Teatro das sensações	282
4.12 Tarefa religiosa	285
4.13 Estética do performativo e reencanto do mundo	286
4.14 Reencanto e reenvolvimento	287
4.15 Uma origem da tragédia	288
4.16 A estética e o Antropoceno	289
4.17 O que nos resta a fazer?	290
4.18 Reconfigurar o olhar	293
4.19 Contra-cenas ao Antropoceno	294
4.20 A vida composta	295
4.21 Inteligência tentacular	299
4.22 Ficção simpoiética	300
<b>5. A vida em cena</b>	<b>302</b>
5.1 Simpoiesis, parentescos estranhos e compostos interespecíficos	302
5.2 Desafio formal	303
5.3 Práticas de descentramento humano	304
5.4 Polifonia cênica	308
5.5 Um breve percurso	311

5.6 Teatro: lugar de encontro entre artes; lugar de artes sem nome	317
5.7 Da polifonia sonora para a polifonia cênica	317
5.8 Composição e contraponto como confronto	319
5.9 Desierarquização, descentralização e democratização da cena	320
5.10 Brecht e Cage: teatro da separação	321
5.11 De Cage a Goebbels	324
5.12 'Europeras1&2' (1985-87)	324
5.13 'Europeras1&2' (2012)	327
5.14 Partilha de poderes	328
5.15 Política da forma: ética e estética	330
5.16 Estética da ausência	331
5.17 'Stifter's dinge'	332
5.18 Arte e alteridade: encontros com o desconhecido	336
5.19 Incursão ao desconhecido	336
5.20 Contrapontos e lacunas: espaços para a imaginação	337
5.21 A performance de 'Stifter's dinge'	340
5.22 Mundo sem humanos	344
5.23 A obra em seu tempo	348
5.24 Polifonia e polissemia	350
5.25 O fim da arte é início	352
<b>Considerações finais</b>	<b>354</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>361</b>

## Lista de imagens

Figura 1. Painel com as tendências da Grande Aceleração	20
Figura 2. Evolução da temperatura global entre 1850-1900 e 2020	22
Figura 3. Registros e projeções da temperatura até 2060	25
Figura 4. Os nove limites planetários	27
Figura 5. Tuíra Kayapó ameaça com facão o diretor da Eletronorte	85
Figura 6. Evolução do PIB e do GPI em 17 países entre 1950 e 2003	175
Figura 7. Cena da obra <i>The angel of geostory</i> , de Stefany Ganachaud	271
Figura 8. Perspectiva frontal de <i>Stifter's dinge</i> , de Heiner Goebbels	335
Figura 9. Panorama do espaço cênico de <i>Stifter's dinge</i>	341

## Abertura

Ao longo das últimas duas décadas, com a intensificação das mudanças climáticas e com a emergência de um debate de escala global acerca do Antropoceno, pesquisadores e realizadores dos mais variados campos artísticos passaram, gradativamente, a mobilizar saberes de diferentes áreas do conhecimento — sobretudo das ciências da Terra, da filosofia, da antropologia e, também, das artes — a fim de questionar modos hegemônicos e normatizados de pensar e de representar o elemento humano e suas atividades em meio às dinâmicas do Sistema Terra. Tais empenhos — ainda hoje minoritários, heterodoxos, experimentais — têm buscado, através de diferentes procedimentos e linguagens, tocar e despertar nossas faculdades sensíveis para as alterações climáticas e ecossistêmicas em curso. Muitos destes experimentos têm se empenhado em vitalizar a conexão ou o fluxo de trocas entre as nossas capacidades sensíveis, de inteligência e de imaginação para que estejamos, enquanto indivíduos e coletividade, mais emocionalmente e intelectualmente estimulados a responder de modo estético, ético e político aos inúmeros desafios existenciais trazidos pela mutação do clima e pela irrupção do Antropoceno. É em meio a este conjunto de esforços que este estudo se insere e busca, na medida do possível, trazer contribuições, posto que resulta de um percurso de uma década de pesquisa e de investigação jornalística, artística e agora, também, acadêmica.

Antes de seguir adiante, gostaria de destacar que o estudo aqui apresentado se desdobra em cinco grandes movimentos que, pela complexidade de seus temas, levaram esta dissertação a um tamanho que excede o esperado para um trabalho de conclusão de mestrado. O primeiro capítulo se inicia com uma longa introdução, em tom informativo, talvez árido, mas empenhado em apresentar o problema do Antropoceno e seus principais desafios no Brasil e no mundo, até que envereda por reflexões sobre a incompatibilidade entre a lógica do capitalismo e as dinâmicas do Sistema Terra, e sobre o acirrado jogo entre as pulsões de vida e de morte em curso. O segundo movimento reflete sobre as premissas modernas que sustentam o antropocentrismo, o capitalismo tecnocientífico e o negacionismo; elementos indutores do Antropoceno e de suas mais graves consequências. Já a terceira parte indaga de que modo as artes, sobretudo as cênicas e performativas, poderiam

interceder neste debate, contribuindo na tarefa de inventar modos de resistir e de re-existir em meio à catástrofe e ao desconhecido. O quarto segmento investiga possibilidades de criação de contra-cenas ao Antropoceno e ao antropocentrismo, enquanto o quinto capítulo propõe a experimentação de práticas de descentramento humano e toma o trabalho do encenador Heiner Goebbels como estudo de caso.

## 1.

### AntropoCapitaloceno

Neste estudo, proponho utilizar o termo AntropoCapitaloceno no lugar de Antropoceno sempre que possível, por motivos que serão melhor apresentados e debatidos mais à frente. Por AntropoCapitaloceno, refiro-me, sobretudo, a um conjunto de múltiplas, aceleradas e intensas transformações e perturbações registradas na forma e no funcionamento da Terra decorrentes das atividades antrópicas e capitalísticas empreendidas desde a Revolução Industrial e intensificadas nos últimos 70 anos. Refiro-me assim, portanto, a um regime ontológico-político-econômico — especista-fascista-capitalista — dominador e explorador que ratificou o antropos (*Homo sapiens*) — ainda que esta universalidade deva ser questionada e discutida, o que também será feito mais adiante — como o principal agente transformador da morfologia e da fisiologia do Sistema Terra, a partir de uma série de indicadores ou fatores de perturbação. Entres os quais, destaco os seguintes:

- 1) concentração de gases de efeito estufa e de partículas de aerossóis na atmosfera;
- 2) aquecimento global;
- 3) mutação climática;
- 4) desequilíbrios termodinâmicos e eventos climáticos extremos;
- 5) desintegração da biosfera, como queda acentuada das taxas de biodiversidade e de bioatividade (sexta extinção massiva de espécies);
- 6) acidificação e aquecimento dos oceanos;
- 7) depleção da camada de ozônio;
- 8) extenuação dos solos e dos recursos hídricos;
- 9) interferência nos ciclos biogeoquímicos do nitrogênio e do fósforo;
- 10) introdução de “entidades novas” e poluição química;

Em suma: distúrbios e colapsos em múltiplos ecossistemas hídricos e terrestres, além de degradação da atmosfera.

## 1.1 A grande aceleração

Todos estes acontecimentos, entre muitos outros derivados destes, conduzem ao fato de que, ao longo dos últimos 250 anos — e, sobretudo, nos últimos 70 anos, com o início do processo da Grande Aceleração de transformações socioeconômicas e do consumo de recursos da Terra —, um certo antropos — moderno-colonialista-imperialista-industrial-capitalista-neoliberal —, tendo intensificado sua cosmovisão especista e antropocêntrica, inscreveu, em camadas mais e menos superficiais da Terra, rastros de transformação e devastação nunca antes produzidos por qualquer outro agente biológico em tão pouco tempo — em cerca de três séculos, o que significa uma fração de segundos no tempo geológico da Terra, que contabiliza 4,5 bilhões de anos de existência.

A magnitude e a velocidade sem precedentes dos padrões de extração e de consumo de recursos planetários acabou por produzir este “evento-limite” (HARAWAY, 2016a) hoje conhecido pelo nome de Antropoceno. Foi no ano de 2000, num artigo publicado pelo Programa Internacional da Geosfera – Biosfera (IGBP), que o químico Paul J. Crutzen (Prêmio Nobel de 1995) e o biólogo Eugene F. Stoermer sugeriram, pela primeira vez, a demarcação do Antropoceno como sendo a nova época geológica da Terra, posterior ao Holoceno — este longo período de cerca de 12 mil anos de relativa estabilidade climática que foi, de repente, quebrado pelo Antropoceno. Considerando a elevação, em velocidade sem precedentes, das taxas de crescimento populacional, urbanização, emissão de gás carbônico na atmosfera, utilização e degradação do solo, “e vários outros crescentes impactos das atividades humanas na terra e na atmosfera”, os cientistas afirmaram que as atividades antrópicas se tornaram gradualmente “uma força geológica e morfológica significativa”, a ponto de enfatizar “o papel central da humanidade na geologia e na ecologia” (CRUTZEN; STOERMER, 2015). Por tudo isso, lhes parecia adequado, então, propor o termo Antropoceno como marcador de uma nova época geológica, considerando ainda que os efeitos destas atividades antrópicas já registradas nos ciclos biogeoquímicos da Terra continuariam a repercutir pelos próximos séculos e milênios:

Os impactos das atividades humanas vão continuar por longos períodos. (...) Uma das principais tarefas futuras dos homens será desenvolver uma estratégia mundialmente aceita que leve à sustentabilidade de ecossistemas contra estresses induzidos por humanos (CRUTZEN; STOERMER, 2015).

Em 2019, após duas décadas de pesquisas, publicações, discussões e debates sólidos, o Grupo de Trabalho do Antropoceno do mesmo IGBP recomendou que o principal guia para a data de início do Antropoceno fosse um sinal estratigráfico de meados do século XX. As principais evidências para a proposta foram os gráficos da Grande Aceleração, que foram capazes de destacar inúmeras tendências em métricas socioeconômicas e do sistema Terra. Estes gráficos “demonstraram que a rápida saída do Sistema Terra do Holoceno estava diretamente relacionada ao crescimento explosivo do empreendimento humano a partir de meados do século XX” (STEFFEN et al., 2020).

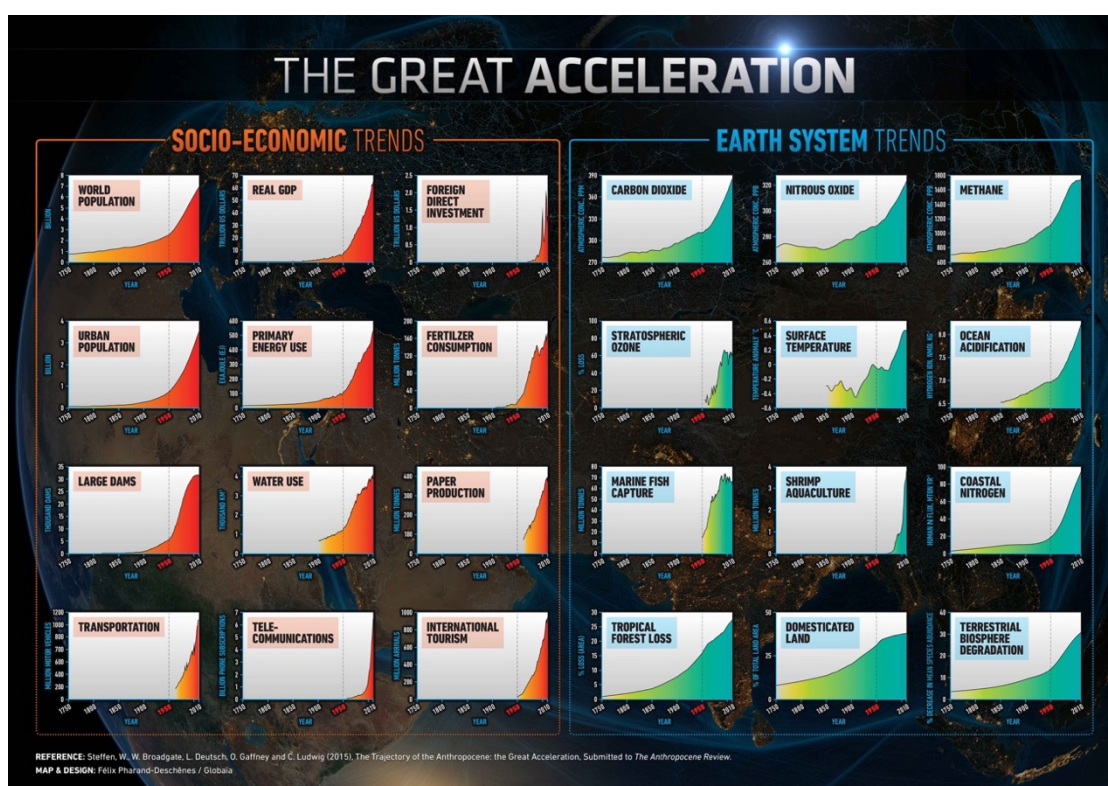


Figura 1. Painel com as tendências socioeconômicas e do Sistema Terra na Grande Aceleração. Fonte: Steffen et al., 2015. “The Trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration”, The Anthropocene Review 2, p. 81-98.

Sendo assim, vale destacar que o Antropoceno pode ser analisado e compreendido de diferentes modos a depender do campo de saber em que o debate se apresenta, se na geologia, nas ciências do Sistema Terra ou nas ciências sociais e humanas. No contexto da geologia, o Antropoceno é, em termos básicos, uma nova época que substitui o Holoceno na escala do tempo geológico. No campo das ciências do Sistema Terra, foi caracterizado como um conjunto de “trajetórias muito rápidas de distanciamento das condições relativamente estáveis do Holoceno”



(STEFFEN et al., 2020). Já nas ciências sociais e humanas, é visto como um “enquadramento inovador e holístico que captura a complexa dinâmica humana e suas interações com os sistemas naturais” (idem). Atravessando todos estes contextos, o fundamental é que a proposta de uma nova época geológica “tem gerado uma discussão considerável sobre a importância das responsabilidades desiguais de diferentes países e pessoas pelo Antropoceno”, destacando, assim, “não apenas os impactos em escala geológica da humanidade, mas também seu desafio para alcançar a sustentabilidade global” (ibidem). Para isto, portanto, o primeiro passo é compreender e aceitar uma “verdade fundamental e inevitável” (ibidem):

Os seres humanos são agora a força dominante que impulsiona a trajetória do Sistema Terra: não somos mais “um mundo pequeno em um planeta grande”, mas nos tornamos “um mundo grande em um planeta pequeno” (STEFFEN et al., 2020).

## 1.2 Influência inequívoca

Se nos últimos 20 anos o termo Antropoceno ainda não pode ser legitimado enquanto definidor de uma nova época geológica pela União Internacional de Ciências Geológicas (IUGS) e por sua Comissão Internacional de Estratigrafia, o fato relevante é que, desde sua irrupção no debate internacional, a realidade, a causa e a gravidade das mudanças climáticas em curso, induzidas pelo antropos — indicador principal do Antropoceno —, formam um consenso muito bem fundamentado na comunidade científica internacional, com mais de 97% de aceitação. De acordo com os 234 cientistas signatários do Sexto Relatório de Avaliação (RA6, 2021) do Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC), os múltiplos indicadores climáticos que convergem para o marco do Antropoceno são inequívocos e, muito possivelmente, os fatos mais amplamente documentados da História das ciências (LATOUR, 2021a). Divulgado em agosto de 2021, o relatório *Mudanças Climáticas 2021: a Base das Ciências Físicas*, que analisa as evidências científicas da mudança do clima, adicionou o termo “inequívoco” em substituição à expressão “extremamente provável” ao referir-se às atividades humanas como sendo as principais causas do aquecimento global e, também, de outras múltiplas e abruptas alterações climáticas verificadas desde meados do século XX: “É inequívoco que a influência humana aqueceu a atmosfera, o oceano e a terra. Ocorreram mudanças rápidas e generalizadas na atmosfera, no

oceano, na criosfera e na biosfera”, diz o *Sumário para Tomadores de Decisão* do RA6, elaborado a partir de 14 mil estudos assinados por cientistas e instituições de 66 países.

Entre seus principais informes, o RA6 ratifica uma elevação de 1,1°C na temperatura média global da Terra em comparação às temperaturas registradas entre os anos de 1850 e 1900, o período de referência estipulado para as comparações. De acordo com o relatório, dois terços deste aumento (0,7°C do total de 1,1°C) teriam ocorrido a partir de 1975, numa velocidade de elevação cerca de dez vezes maior do que o ritmo “natural”, registrado em épocas pré-industriais. Segundo o relatório, um aquecimento tão acelerado e elevado não encontra precedentes nos últimos dois mil anos — talvez nem mesmo nos últimos 125 mil anos, se forem consideradas as reconstruções climáticas de períodos antigos. Para compreendermos a intensidade deste aumento, vale destacar que os últimos seis anos, de 2016 a 2021, foram os mais quentes já registrados desde 1880 (UNEP, 2022), quando se iniciaram as medições humanas. Trata-se, portanto, de uma linha sucessória de anos cada vez mais quentes — dos 22 últimos anos, 20 foram os mais quentes já registrados —, o que acabou confirmando a última década como a mais quente de todas.

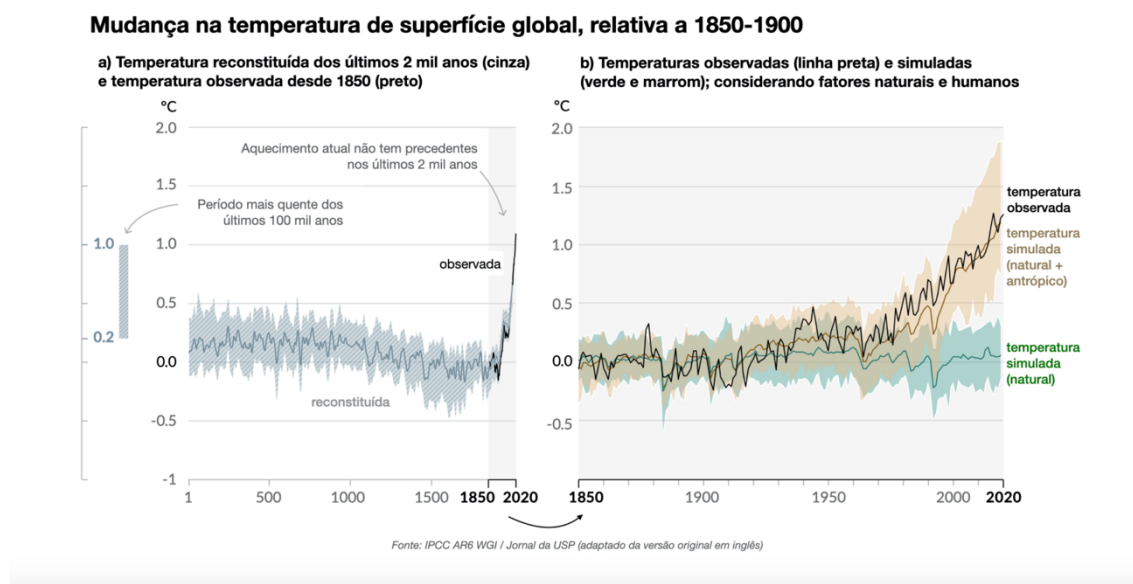


Figura 2. Evolução da temperatura média global entre 1850-1900 e 2020. Fonte: IPCC AR6 WGI / Jornal da USP (adaptado da versão original em inglês).

Porém, o fato mais importante deste quadro de aquecimento é que esta elevação súbita da temperatura média global passou a ser registrada sobretudo a

partir de 1950, coincidindo diretamente com a aceleração sem precedentes das atividades industriais e do ritmo de consumo de recursos da Terra (A Grande Aceleração). Em outras palavras, a temperatura da Terra disparou com o aumento da emissão e da concentração de gases de efeito estufa (GEEs) gerados pela queima de combustíveis fósseis realizada para produzir energia capaz de atender a demandas de consumo — de água, comida, bens e serviços — que cresceram em ritmo exponencial. Trata-se, em suma, do ciclo básico do aquecimento global: quanto maior a queima de combustíveis fósseis para a produção de energia e de recursos, maiores são os níveis de emissão e de concentração de GEEs e, assim, maior é o aquecimento e a elevação da temperatura média global.

O aquecimento em todo o mundo é resultado das atividades humanas e do aumento das emissões de dióxido de carbono e de outros gases de efeito estufa na atmosfera. O planeta já está vendo os efeitos: o gelo do Ártico está diminuindo, o nível do mar está subindo, os incêndios florestais estão se tornando mais severos e os padrões de migração animal estão mudando. Entender como o planeta está mudando — e quão rapidamente isso ocorre — é crucial para a humanidade se preparar e se adaptar a um mundo mais quente. (...) A ciência não deixa margem para dúvidas: a mudança climática é a ameaça existencial do nosso tempo (NASA, 2022).

### 1.3 Disputa acirrada: emissão e redução de gases estufa

É precisamente a relação entre queima de combustível fóssil, emissão-concentração de GEEs na atmosfera e ritmo de consumo de recursos — todos em crescimento exponencial desde 1950 — que faz com que a elevação da temperatura média global continue a acelerar em ritmo sem precedentes. Diante deste quadro, o RA6 do IPCC pressiona mais uma vez governos, o setor privado e a sociedade civil de todo mundo a agirem imediatamente, em caráter de urgência, para que ainda seja possível alcançar as principais metas estabelecidas na 21ª Conferência das Partes (COP21), o Acordo de Paris de 2015, que determinou que esforços fossem envidados para conter o aquecimento em até 1,5°C até o fim do século. Para isso, no entanto, metas de redução na emissão de GEEs teriam de ser aplicadas de modo imediato, rápido e em grande escala, sobretudo a redução a zero das emissões líquidas de dióxido de carbono (CO<sub>2</sub>). Atualmente, a concentração na atmosfera dos três principais GEEs — dióxido de carbono (CO<sub>2</sub>), gás metano (CH<sub>4</sub>) e óxido nitroso (N<sub>2</sub>O) — são as maiores em 800 mil anos, e as atuais taxas de CO<sub>2</sub> não se viam há pelo menos 2 milhões de anos. Sem a efetivação dos cortes e se mantidas as atuais taxas de emissão de carbono, o limite de 1,5°C seria ultrapassado até o ano

de 2040, e alcançaríamos 4,4°C de aumento de temperatura média até o final deste século.

Em 2018, os cientistas do IPCC já prospectavam uma janela temporal de apenas 11 anos para que mudanças rápidas e abrangentes em termos “de energia, uso da terra, meios urbanos e infraestrutura” (IPCC, 2018) pudessem evitar que o aumento da temperatura média ultrapassasse o limite seguro de 1,5°C. Para tanto, seria necessário que as emissões de gás carbônico registradas em 2010 fossem reduzidas em 45% até 2030 e que chegassem a zero em 2050. Porém, os dados apresentados na última Conferência das Partes da ONU, a COP26, realizada em Glasgow, na Escócia, em novembro de 2021, revelaram que os cortes na emissão de carbono registrados até o momento não são suficientes para manter a elevação da temperatura média dentro do limite de 1,5°C até o fim do século, que seria o “único cenário que mantém o sistema climático minimamente sob controle” (COSTA, 2020).

O RA6, por sua vez, revela que a meta de Paris de fato não será alcançada. Em todos os cinco cenários projetivos apresentados, que articulam as taxas de emissão de GEEs com a variação da temperatura global até 2100, a elevação da temperatura média de 1,5°C será inevitavelmente atingida entre 2021 e 2040 — muito antes de 2100, portanto —, e muito provavelmente ultrapassará 2°C até o final do século. No melhor dos cenários, a elevação da temperatura média ficaria entre 1°C e 1,8°C até o fim do século (entre 2081 e 2100). Já no pior dos cenários, a elevação pode alcançar de 3,3°C a 5,7°C no mesmo período, o que seria absolutamente catastrófico em múltiplos sentidos. Também confirmam este quadro os dados do Relatório de Temperatura Global 2021 do Berkeley Earth que, por sua vez, indica que se mantida a tendência geral de aquecimento — de 0,19°C por década —, o aumento da temperatura média global alcançará 1,5°C ao redor de 2033 e 2°C em torno de 2060: “A crescente abundância de gases de efeito estufa na atmosfera devido às atividades humanas é a causa direta deste recente aquecimento” (ROHDE, 2022).

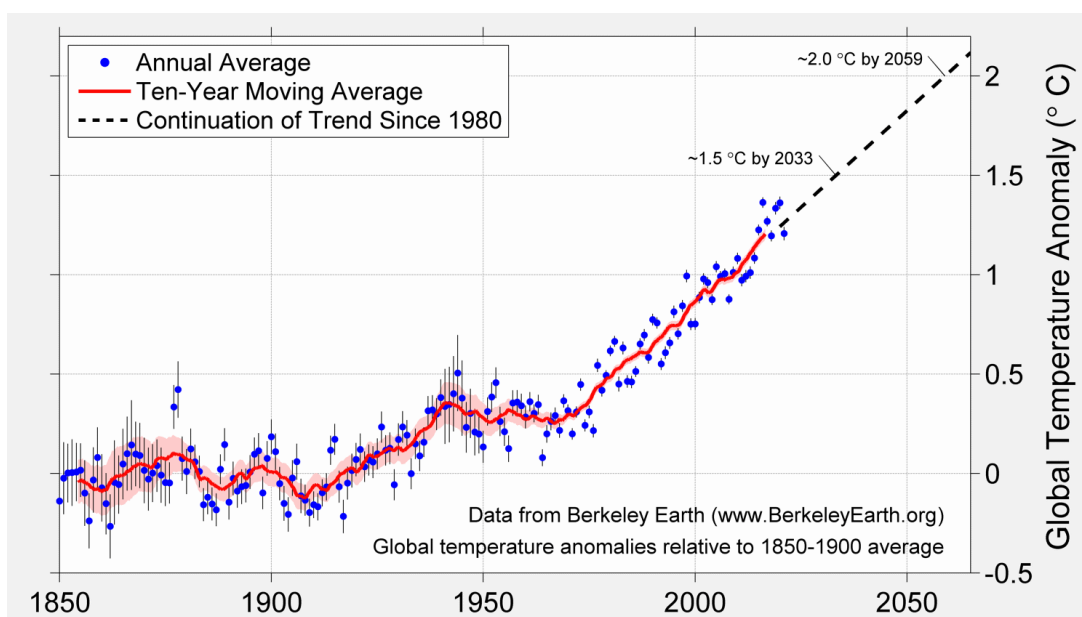


Figura 3. Registros e projeções de aumento da temperatura média global até 2060. Fonte: Berkeley Earth, 2021.

## 1.4 Eventos extremos

Mesmo no contexto em que estamos, com uma elevação da temperatura média já registrada em 1,1°C, o cenário já é grave: o RA6 informa que, atualmente, cerca de metade da população mundial — de 3,3 bilhões a 3,6 bilhões de pessoas — já vive em locais ou em contextos altamente vulneráveis à mudança climática. Sendo assim, cada acréscimo na direção do limite de 1,5°C e para além dele tornará as dinâmicas climáticas mais instáveis e, assim, mais regiões e populações estarão suscetíveis a sofrer impactos cada vez mais severos. O RA6 mostra que mesmo se o aquecimento fosse mantido em 1,5°C, eventos climáticos extremos — como ondas de calor, secas, precipitações intensas, inundações, ciclones, nevascas — e outros acontecimentos sem precedentes históricos deverão se intensificar, e cada fração adicional na temperatura — acima de 1,5°C — tornará estes eventos mais frequentes, mais intensos, simultâneos e, assim, potencialmente catastróficos para a humanidade e para todos os ecossistemas da Terra. Atualmente, tais eventos extremos já produzem impactos irreversíveis — colapsos de ecossistemas, extinções de espécies e mortalidade em massa de animais, plantas e corais — e já expõem milhões de pessoas à insegurança alimentar e hídrica, sobretudo nas regiões e países mais pobres e vulneráveis da África, da América Latina, da Ásia, além dos pequenos países insulares e do Ártico. Entre 2010 e 2020, a mortalidade causada por enchentes, secas e tempestades foi 15 vezes maior nestas regiões, e é neste

sentido que o RA6 é o primeiro relatório do IPCC realmente revelador daquilo que os pesquisadores caracterizam como “injustiça climática”: o fato de que são as populações, regiões e países mais pobres e menos industrializados — e assim, os que menos contribuem para a mudança do clima — aqueles que estão mais vulneráveis, que serão mais gravemente atingidos e que terão menos capacidade e recursos para mitigar os impactos das mudanças climáticas: “Isso é injustiça climática, principalmente para os povos indígenas e comunidades locais” (ANDERSEN, 2022). O RA6 aponta, portanto, que renda, gênero e etnia são fatores de aumento desta vulnerabilidade: “Essa vulnerabilidade tem cor, raça, gênero, etnia e geografia”, sintetizou a pesquisadora brasileira Patrícia Pinho, do Ipam (Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia), uma das autoras do relatório. Em resposta ao RA6, o secretário-geral da ONU, António Guterres não mediu palavras: “O relatório do IPCC é um Atlas do sofrimento humano”.

Já vi muitos relatórios científicos na minha vida, mas nunca nenhum como esse. O mais recente relatório do IPCC é um atlas do sofrimento humano, uma condenação a uma liderança climática falida. Dado após dado, esse relatório revela como as pessoas e o planeta estão sendo maltratadas pelas mudanças climáticas. Quase metade da humanidade está vivendo numa zona de perigo — nesse exato instante. Muitos ecossistemas já se encontram num caminho sem retorno — nesse exato instante. Fora de controle, a poluição por carbono está levando os mais vulneráveis a uma marcha rumo à destruição — nesse exato instante. Os fatos são inegáveis. A ausência de liderança é criminoso. Os maiores poluidores do mundo são os culpados pelo incêndio de nossa única residência (GUTERRES, 2022).

O relatório também sinaliza que quanto mais o aumento da temperatura média global exceder 1,5°C — o que deve ocorrer em todos os cenários até 2040 —, “pontos de ruptura” (*tipping points*) ou “pontos de não retorno” (*points of no return*) de diferentes parâmetros do ecossistema podem ser ultrapassados em escala local e global, instaurando impactos e dinâmicas climáticas incontroláveis e irreversíveis, sobretudo em ecossistemas de resiliência baixa, como os polos, as montanhas e sistemas costeiros impactados por degelo ou aumento do nível do mar.

## 1.5 Limites planetários

Estes “pontos de ruptura” ou de “não retorno” estão diretamente relacionados a um conjunto de parâmetros de segurança climática conhecidos como “limites planetários” (*planetary boundaries*). Em outras palavras, trata-se de nove parâmetros ou sistemas que regulam o estado do planeta e, assim, indicam os níveis da “sustentabilidade ambiental” da Terra. Estes parâmetros — apresentados num

gráfico elaborado por Rockström et al. (2009) e revisado por Steffen et al. (2015) — mostram os limites seguros para as atividades humanas no que se refere aos seguintes termos: 1) mudanças climáticas; 2) perda de ozônio estratosférico; 3) acidificação dos oceanos; 4) ciclos biogeoquímicos de nitrogênio e fósforo; 5) mudanças na integridade da biosfera associadas à perda de biodiversidade; 6) mudanças no uso do solo; 7) uso de recursos hídricos; 8) carga de partículas de aerossóis na atmosfera; 9) introdução de entidades novas e poluição química.

Cada um destes parâmetros é fundamental para manter o funcionamento do Sistema Terra em relativa estabilidade. Porém, tais parâmetros não atuam de modo isolado. São partes de um sistema integrado. Portanto, interagem entre si, se retroalimentam e, assim, a ruptura de cada limite incide no funcionamento de cada outro, e são precisamente estas rupturas que podem gerar efeitos em cascata e fazer com que o Sistema Terra passe a operar de modo imprevisível e irreversível. Atualmente, dos nove limites propostos pelos pesquisadores do Centro de Resiliência de Estocolmo, seis já ultrapassaram a “zona segura”, dois ainda estão dentro da zona de segurança, embora caminhem para a “zona de risco”, e um ainda permanece como uma incógnita: “Cada um desses aspectos é muito relevante individualmente, mas é muito importante vê-los como um todo” (TOBIAN, 2021).

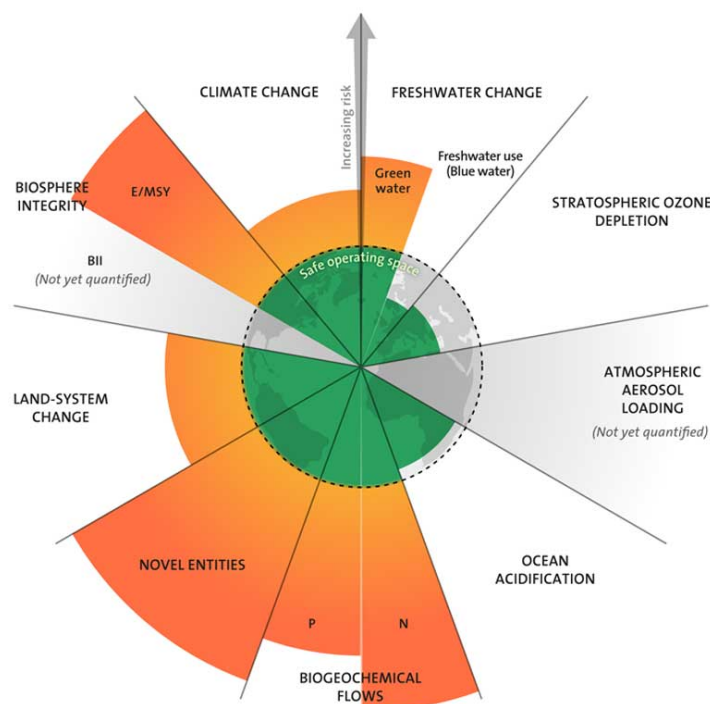


Figura 4. Os nove limites planetários. Imagem de J. Lokrantz/Azote baseada em Steffen et al. 2015. Fonte: Centro de Resiliência de Estocolmo, 2022.

## 1.6 Rupturas irreversíveis

Entre as rupturas irreversíveis já desencadeadas pela ultrapassagem de pontos de não retorno estão o derretimento das calotas de gelo marinho do Ártico — elas poderão desaparecer inteiramente pelo menos uma vez, no verão, até 2050 —, das camadas de gelo na Antártida e, também, de diversas geleiras e camadas de neve em montanhas, que estão encolhendo e mesmo desaparecendo em ritmo acelerado — o mais veloz dos últimos 2.000 anos (ZEMP et al., 2019): um conjunto de 40 geleiras de referência monitoradas desde os anos 1970 indica perdas de gelo de 1,1m a menos por ano (WGMS, 2021).

A escala do degelo marinho (Ártico) e terrestre (Antártida e montanhas), por sua vez, é o principal indutor de outra mudança também já considerada irreversível: a elevação do nível do mar que, de acordo com o RA6, continuará “por centenas a milhares de anos, mesmo nos caminhos climáticos mais ambiciosos”. Ao longo do último século, entre 1901 e 2010, o mar avançou 19cm na superfície — no ritmo mais veloz dos últimos 3.000 anos —, e até 2100 o avanço poderá chegar a 80cm. Segundo o RA6, uma elevação adicional de 15cm em relação aos registros atuais — alcançando, então, 34cm — aumentaria em 20% o número de pessoas expostas a inundações costeiras extremas, os chamados “eventos de cem anos” (NU Brasil, 2021), aqueles que só aconteciam uma vez por século, mas que podem passar a acontecer com frequência cada vez maior. A título de exemplo e de aproximação, uma elevação de 50cm afetaria drasticamente cidades como o Rio de Janeiro e sua região metropolitana, a maior aglomeração urbana da zona costeira do país. Uma elevação ainda maior, que alcançasse 1m, por exemplo, afetaria toda a zona Oeste da cidade, o que significa dizer que toda a Baía de Sepetiba, que vai de Grumari até a Barra da Tijuca, ficaria debaixo d’água. E se o apocalipse climático confirmasse os piores cenários do IPCC, com o nível do mar subindo entre 1,8m e 2,1m até 2100, grande parte da cidade ficaria submersa e todas as principais praias, como Copacabana, Ipanema, Leblon, Barra e outras seriam engolidas pelo avanço das águas salgadas (DINIZ, 2016) — o futuro visitante do Museu do Amanhã dependeria, assim, de um *snorkel* para contemplar seus painéis de led em curto-circuito ou já inteiramente destruídos pela água.

Tudo isto pode de fato acontecer, em maior ou menor grau de estrago, porque cerca de 99% do gelo de água doce do planeta está preso nas calotas da



Antártida e da Groenlândia e o acelerado degelo nestas regiões, especialmente nesta última, poderia produzir uma elevação de 1,8m até o fim do século, o que seria o suficiente para colocar o litoral do Rio de Janeiro debaixo d'água. Mas antes de um aumento desta magnitude, fenômenos já vistos atualmente, como inundações de avenidas costeiras em dias de ressaca, se tornariam cada vez mais frequentes e invasivos, gerando uma série de impactos sociais e econômicos. Em um cenário de aquecimento de 2°C, por exemplo, não apenas o Rio de Janeiro, mas toda a região Sudeste ficaria, além de mais quente, muito mais vulnerável a extremos climáticos de natureza hídrica, sejam inundações marítimas nas áreas costeiras, como inundações advindas da maior intensidade das precipitações, e estas, por sua vez, tornariam cada vez mais frequentes as catástrofes ocorridas a partir de deslizamentos de terras, de barragens e de encostas, assim como por enxurradas destruidoras como a ocorrida em Petrópolis em fevereiro de 2022, que resultou em 233 mortos, além de centenas de pessoas feridas e desabrigadas.

## **1.7 Desastres interconectados**

Já em uma perspectiva global, a contínua elevação do nível dos oceanos conduz a uma série de desestabilizações interconectadas: países insulares poderão desaparecer, cidades costeiras serão duramente atingidas, migrações climáticas motivadas por inundações e outros fatores relacionados, como desabastecimento de água, de energia e de comida, irão aumentar e, com isso, crises políticas, sociais, econômicas, sanitárias e humanitárias irão recrudescer. Neste contexto, à medida em que a temperatura da superfície terrestre e o nível dos oceanos continuem a se elevar, como tem ocorrido, e à medida em que os sistemas climáticos passem a operar em dinâmicas desconhecidas e imprevisíveis, por conta destas elevações, desafios como o desabastecimento de água, de comida e de energia; a eclosão de epidemias e de pandemias; o aumento da pobreza e do desemprego; as migrações em massa, o racismo, a xenofobia, os conflitos urbanos e as guerras civis tendem a crescer.

Como se torna cada vez mais evidente — e o RA6 do IPCC destaca isso —, os impactos da mudança climática se tornam cada vez mais interconectados, complexos e difíceis de administrar. São múltiplos fatores climáticos e não climáticos interagindo, se retroalimentando e produzindo, assim, cenários de efeito

em cascata. Além dos efeitos gerados pelo degelo do Ártico e da Antártida, como já vimos, o IPCC e o relatório Riscos e Desastres Interconectados 2021 da ONU destacam outros eventos climáticos aparentemente isolados, mas absolutamente conectados, como por exemplo as ondas de calor no Ártico que geram ondas de frio extremo no Sul dos EUA, a relação entre os super ciclones e os impactos da Covid-19 na Índia, assim como os processos de savanização de florestas tropicais em decorrência de queimadas, do desmatamento e do avanço da agropecuária, como ocorre atualmente na Amazônia, que poderá registrar perdas severas e irreversíveis de ecossistemas e de biodiversidade com um aquecimento acima de 1,5°C. Sendo assim, desastres gerados por ciclones, inundações e secas estão mais conectados do que pensamos, e as emissões humanas de GEEs são os principais agentes indutores destes desastres interligados, como alerta o relatório Riscos e Desastres Interconectados 2021:

“Estes eventos são apenas a ponta do iceberg, mas destacam como estão interligados entre si, com outros processos maiores, bem como com nossa ação ou inação. Eles podem levar a futuros desastres ou agravar problemas existentes, como a perda de biodiversidade e a pobreza. Em 2020/2021, o mundo testemunhou uma série de desastres recordes que nos mostraram mais claramente do que nunca como estamos interconectados. Ninguém é uma ilha. Nossas ações têm consequências — para todos. À medida que nos tornamos mais conectados, o mesmo acontece com os riscos que compartilhamos” (UNU-EHS, 2021).

## 1.8 Riscos compostos

São estas intrincadas relações entre eventos climáticos, impactos sociais e distúrbios civis que os cientistas e colaboradores do IPCC passaram a definir como cenários de “risco composto” (*compound risk*). Tal expressão indica situações em que há uma convergência de múltiplos impactos incidindo numa dada área geográfica, e o que torna esta multiplicidade de impactos significativa, por sua vez, é que ela aumentaria os “riscos de importantes mudanças nos padrões de violência interpessoal, conflitos entre grupos e instabilidade social no futuro”, como já alertava o relatório do IPCC de 2014. Indicativos e projeções como estas de 2014 vêm sendo confirmadas por todos os relatórios subsequentes do IPCC, assim como por estudos realizados por diferentes instrumentos da ONU, como o seu Conselho de Segurança. Tais estudos revelam que mais de 40% dos conflitos armados ocorridos internamente em países, nos últimos 60 anos, estão relacionados a disputas por recursos naturais — algo que tende a crescer conforme a mudança climática e suas consequências se tornam mais intensas: “a exploração dos recursos

naturais, ou a competição por eles, alimentou a violência ou conflitos violentos em várias regiões”, e sendo assim, “prevenir, gerir e resolver tais conflitos é um dos grandes e crescentes desafios do nosso tempo” (GUTERRES, 2018).

## 1.9 Guerras climáticas

Ao longo das últimas décadas, diferentes estudos têm se empenhado em identificar relações diretas e indiretas entre as mudanças climáticas e a emergência de novos conflitos e guerras. Obras como *Guerras climáticas* (2010), do psicólogo social alemão Harald Welzer; e *Climate Wars* (2011), do historiador canadense Gwynne Dyer, debruçam sobre estas relações, assim como diferentes pesquisas acadêmicas. Entre elas, Shimada (2022) afirma que “desastres relacionados ao clima, principalmente as secas, aumentam a pobreza nas áreas urbanas e aumentam as mortes relacionadas a batalhas”, enquanto Burke et al. (2009) encontraram uma forte associação entre a guerra civil e a temperatura na África, e projetaram até 2030 um crescimento de 54% de conflitos armados tendo como pano de fundo as mutações climáticas.

Em *Guerras climáticas*, Welzer investiga diferentes relações entre o clima e a violência. De modo geral, Welzer sustenta que a escassez de recursos e a extenuação de campos de cultivo em regiões afetadas pela mudança do clima fazem com que “cada vez mais pessoas encontrem cada vez menores bases de segurança para sua sobrevivência”, e sendo assim, “conflitos armados surgirão entre os povos, para que eles possam se nutrir do cultivo das próprias terras e das de seus vizinhos, ou porque queiram beber das fontes de água que progressivamente se esgotam em seus territórios” (WELZER, 2010).

Em alguns casos, Welzer afirma que a relação entre eventos climáticos extremos e os conflitos armados é direta. Entre estes casos ele destaca a contínua guerra do Sudão, iniciada em 1955 e que, desde então, interligou diferentes causas e passou por diversas transformações. No país, um dos maiores da região Norte da África, secas catastróficas corridas entre 1967 e 1973, e entre 1980 e 2000 foram acompanhadas de processos de desmatamento florestal, avanço do pasto e erosão do solo. Todo este conjunto de fatores determinou a esterilidade e a desertificação de grandes áreas do país, gerando, em consequência disso, movimentos migratórios internos e, então, conflitos diversos por água, recursos e terras cultiváveis.

Atualmente, ou desde 2003, a Guerra do Sudão incide de modo mais agudo sobre a região de Darfur. Muitas vezes, os conflitos e seus sintomas mais aparentes são tão perturbadores que, segundo Welzer, pouco é dito sobre “a escassez de água potável, a catástrofe do avanço das areias, o envenenamento causado por esgotos a céu aberto, os crescentes depósitos de lixo ao ar livre e a destruição ambiental causada pela expansão da indústria petroleira”. No Sudão, portanto, o que “existe é uma relação direta entre as variações climáticas e a guerra”.

Sob o manto do desastre ecológico, ocorreram numerosos conflitos, realmente tão numerosos que perturbaram a observação (...) O Sudão é o primeiro caso de um país assolado pela guerra que seguramente teve as variações climáticas como causa direta para a violência e a guerra civil (WELZER, 2010).

Já em muitos outros contextos de violência — guerras civis, conflitos permanentes, disputas fronteiriças, conflitos migratórios, agitações e revoltas — predominaria, segundo Welzer, uma ligação indireta entre estes conflitos e as modificações climáticas. No entanto, quer seja direta ou indireta, esta ligação entre clima e conflitos tende a se intensificar, e “a violência terá um grande papel ao longo deste século”. Segundo Helzer, não veremos apenas mais migrações internas e externas em massa, mas também reações mais violentas aos deslocamentos dos migrantes e dos refugiados, assim como a eclosão de “guerras de recursos” em diferentes lugares. Sendo assim, será cada vez menos possível distinguir os refugiados de guerra e do clima, posto que “novas guerras provocadas pela decadência ambiental surgirão e os povos irão fugir para escapar às consequências da violência” (idem), e uma vez que que “eles terão de permanecer em algum lugar, darão origem a novas fontes de violência — em seus próprios países, que não saberão o que fazer com os refugiados internos, ou nas fronteiras de outras terras que desejem atravessar, mas onde não serão desejados de qualquer maneira” (ibidem). É este panorama que, atualmente, já faz com que existam “tantas pessoas deslocadas no mundo em razão da degradação ambiental como pessoas deslocadas pela guerra e pela violência”, estima o cientista político Francis Gemenne (In: KLEIN; GEORGE; TUTU, 2015).

Em todos os casos de conflitos, no entanto, sejam diretos ou indiretos, o diagnóstico de Welzer avalia que as mudanças no clima não estimulam apenas o surgimento de novos motivos para conflitos, mas também originam novas formas de guerra e de violência “para os quais nenhum quadro referencial é fornecido pelas

experiências vividas no passado”. Sendo assim, para Welzer, o futuro a ser trazido ao presente pelo Antropoceno é tanto imprevisível como previsivelmente violento.

A lógica dos processos sociais não é linear, muito menos as consequências sociais provocadas pelas variações climáticas. Nada na história da violência praticada entre os seres humanos nos preparou para isso (...), mas o que a história da humanidade nos ensina é que o emprego maciço de violência sempre foi e sempre será uma opção comportamental. As sociedades humanas que sobrevivem até os dias de hoje, conforme assinalou Norbert Elias, são também sociedades que no passado aniquilaram suas rivais e as consequências sociais das modificações climáticas parecem prometer o retorno de tais comportamentos. (...) Existe uma fronteira crítica, a partir da qual os interesses de sobrevivência somente podem ser defendidos pela violência. Isto porque a violência é inovadora: ela gera novos meios e encontra novas proporções (WELZER, 2010).

Além dos fatores climáticos, tensões sociais, econômicas e políticas continuam a ser as principais fontes de conflitos armados em todo o mundo, e cada conflito é, certamente, resultado de uma conjunção complexa de fatores interligados e específicos de cada contexto. No entanto, outra questão relacionada ao clima e que tem contribuído para o aumento de conflitos é a fragmentação étnica de certas regiões afetadas pelo clima. É o que aponta o estudo de Schleussner et al. (2016): “a ocorrência de desastres relacionados ao clima aumenta o risco de eclosão de conflitos armados em países etnicamente fracionados”. Analisando dados sobre surtos de conflitos armados e de desastres naturais relacionados ao clima no período de 1980 a 2010, os pesquisadores afirmam que “cerca de 23% dos surtos de conflitos em países etnicamente altamente fracionados coincidem de forma robusta com as calamidades climáticas” (idem):

Apesar de não relatarmos evidências de que desastres relacionados ao clima atuem como desencadeadores diretos de conflitos armados, a natureza disruptiva desses eventos parece se manifestar nas sociedades etnicamente fracionalizadas de forma particularmente trágica. Esta observação tem implicações importantes para as futuras políticas de segurança, pois várias das regiões mais propensas a conflitos do mundo, incluindo a África do Norte e Central, bem como a Ásia Central, são ambas excepcionalmente vulneráveis às mudanças climáticas antropogênicas e caracterizadas por profundas clivagens étnicas (SCHLEUSSNER et al., 2016).

## 1.10 Mudanças climáticas e insurreições

Seja de modo direto ou indireto, portanto, as últimas duas décadas tornaram mais evidente esta relação entre o aumento de eventos climáticos extremos e a intensificação de conflitos sociais, levantes e guerras civis. Entre os casos mais emblemáticos de relação indireta entre mudanças climáticas e insurreições sociais está a eclosão da Primavera Árabe, que, por sua vez, é um caso também exemplar de como mudanças climáticas ocorridas em certos territórios afetam diretamente a

estabilidade econômica, política e social de países distantes, localizados até mesmo em outros continentes.

Para que possamos compreender esta relação, é preciso retornar aos anos de 2010 e 2011. Durante estes dois anos, ondas de calor extremas, grandes secas e tempestades resultaram na perda de safras inteiras de grãos em diferentes países da Europa e da Ásia, como a Rússia e a China, assim como na perda de colheitas de trigo, soja e milho em diferentes países da América do Sul (Argentina) e da Oceania (Austrália), que foram atingidos por fenômenos climáticos como o La Niña e o El Niño. A perda das safras nestes grandes países fez com que a China, por exemplo, se visse forçada a importar enormes quantidades de grãos para abastecimento interno, o que gerou uma escalada global no preço do trigo e afetou diretamente a economia de países menores e menos abastecidos do Norte da África, como o Egito, por exemplo, um dos maiores importadores de trigo do mundo. Com uma inflação crescente, e com o preço do trigo e do pão elevados às alturas, pela demanda chinesa por trigo, não tardou para a insatisfação popular contra o regime autoritário do então presidente egípcio Hosni Mubarak escalonar, resultando em uma série de protestos civis que culminaram, por fim, na sua deposição, episódio que se tornou um marco fundamental de um conjunto de acontecimentos que se tornou conhecido como a Primavera Árabe.

A Primavera Árabe provavelmente ocorreria de uma forma ou de outra, mas o contexto em que ela surgiu não é inconsequente. O aquecimento global pode não ter provocado a Primavera Árabe, mas pode tê-la feito chegar mais cedo (MAZO; JOHNSTONE; 2013).

Neste mesmo período, além do Egito, diversos outros países do Norte da África e do Oriente Médio também viveram distúrbios sociais e políticos potencializados por desequilíbrios ambientais e climáticas, como por exemplo a Síria. Entre 2006 e 2011, o país atravessou a mais longa seca e a maior perda de colheitas registradas em muitos anos. Cerca de um milhão e meio de sírios foram afetados diretamente pela desertificação de diferentes regiões do país, o que resultou num fluxo de migração em massa de agricultores e de criadores de gado em direção às cidades. A complexa, porém, direta relação entre desequilíbrio climático, má gestão de recursos hídricos e do solo, migrações populacionais, tensões e conflitos urbanos e autoritarismo de estado gerou uma série de perturbações que erodiram o contrato social entre os cidadãos e o governo sírio, catalisando movimentos de oposição e provocando uma irreversível corrosão das

bases do governo de Bashar al-Assad. A instabilidade climática-política-social do país, portanto, culminou numa guerra civil que se estende até os dias de hoje, e que tem como uma de suas consequências mais graves a emergência do Estado Islâmico (EI) e sua expansão na Síria e no Iraque.

### **1.11 Fronteiras fechadas**

Em todos estes exemplos, portanto, mudanças climáticas e eventos ambientais extremos afetam de modo direto o abastecimento de água, de comida e de energia, produzindo, assim, populações vulneráveis de migrantes e de refugiados climáticos que, em desespero, tentam cruzar fronteiras, terras e mares em busca de outra vida possível, sobretudo nos países do hemisfério Norte. Estes, por sua vez, em sua maioria, intensificam suas políticas e medidas protecionistas, antiimigratórias e de vigilância. Tentam, assim, evitar a entrada em seus territórios daqueles que foram despossados de suas terras por distúrbios climáticos gerados precisamente pelos modos insustentáveis de extração e de consumo de recursos implementados pelos países do Norte global ao longo dos últimos séculos. A recusa em se responsabilizar por problemas desencadeados por suas ações se torna, assim, exemplar da atualidade de velhas posturas coloniais: culpados sem culpa que fecham a porta na cara das vítimas de suas violências neoliberais, capitalistas, industriais, imperialistas, coloniais e por aí vai.

### **1.12 Saúde planetária**

Segundo a OMS, até 2050, eventos de “risco composto”, “desastres interligados”, acontecimentos climáticos extremos, além da degradação da qualidade do ar, da água, dos alimentos e muitos outros fatores deverão ampliar continuamente as taxas de mortalidade anuais, colocando em risco a saúde de milhões de habitantes humanos e não-humanos em todas as regiões do planeta.

A preocupação com este fato, e com a relação direta entre a “saúde planetária” e as mudanças climáticas e ambientais levaram pesquisadores da USP e da Universidade de Harvard a se reunirem em São Paulo, em 2021, para a elaboração em conjunto de um documento de alerta. Resultado do encontro, a Declaração de São Paulo Sobre a Saúde Planetária 2021 afirma que a deterioração

continua dos sistemas naturais do planeta “é um perigo claro e presente para a saúde de todas as pessoas em todos os lugares”, e que a pandemia da Covid-19 é a mais recente de uma “série de sinais de socorro que ressoam em todo o mundo”. O documento também afirma que as mudanças climáticas, a perda de biodiversidade e a destruição da qualidade do ar, da água e do solo “estão corroendo os sistemas de suporte de vida fundamentais dos quais todos dependemos”, diz o texto, republicado posteriormente no periódico científico *The Lancet*: “A ciência da saúde planetária é clara: não podemos mais proteger a saúde humana a menos que mudemos o curso. (...) Precisamos de uma mudança fundamental na forma como vivemos na Terra, o que estamos chamando de Grande Transição; (que) exigirá mudanças estruturais rápidas e profundas na maioria das dimensões da atividade humana”.

Tanto a Declaração de São Paulo como o novo relatório do IPCC, o RA6, convergem, portanto, no sentido e no conteúdo de seus alertas, veiculando em conjunto e em uníssono mensagens claras e irrefutáveis, estruturadas a partir de termos similares, como “mudança”, “celeridade” e “precaução”. Trata-se de “mudar agora e preparar para o impacto. As piores previsões dos cientistas estão se tornando realidade mais rápido do que o esperado, os pontos de ruptura estão se aproximando e o único nível aceitável de emissões é zero”, destacou a especialista em políticas climáticas Stela Herschmann, em comentário relacionado ao RA6.

O IPCC diz claramente que é inequívoca a interferência humana no clima. Não é mais um debate sobre se as ações humanas dão causa à crise climática, mas do quanto. E o quanto, estimado pela primeira vez é estarrecedor: fomos responsáveis por 1,07°C do total de 1,09°C do aumento da temperatura desde a era pré-industrial. (...) Além do mais, apesar de dizer que a chance de 1,5°C ainda existe, o documento também mostra que a janela para isso é estreita, e não comporta governos negacionistas (HERSCHMANN, 2021).

Entre os integrantes brasileiros do IPCC, o físico Paulo Artaxo (USP) avalia o texto do RA6 como um “recado claro da ciência para a humanidade”, no sentido de que “é hora de agir, imediatamente”, caso contrário a meta de limitar o aquecimento global a 1,5°C ou a 2°C pode se tornar “impossível”.

O atual caminho que estamos seguindo não é sustentável. E o relatório deixa isso muito claro: precisamos mudar nossos hábitos de consumo, precisamos descarbonizar toda a maneira que a gente gera e usa energia. E o que é importante: não precisamos de nenhuma tecnologia nova, de nenhuma nova questão que precise ainda ser desenvolvida. As ferramentas estão na nossa mão: a energia solar e energia eólica, hoje, podem ser geradas a preços competitivos em relação aos combustíveis (fósseis); o setor de transporte precisa se eletrificar e deixar de usar combustíveis fósseis, e por aí afora. Quer dizer, o caminho é muito claro. Nós temos as ferramentas para fazer essa nova transição, mas faltam ações governamentais. (...) Precisamos mudar o nosso sistema socioeconômico de um modo



muito forte para que possamos deixar para as próximas gerações um planeta minimamente sustentável do ponto de vista do clima. A mensagem do IPCC é muito clara quanto aos riscos iminentes que a nossa sociedade está correndo atualmente (ARTAXO, 2021a).

Por fim, entre as principais conclusões do relatório RA6 do IPCC, destaco:

- “A escala das mudanças recentes no sistema climático como um todo e o estado atual de muitos aspectos do sistema climático **não têm precedentes num período de muitos séculos a muitos milhares de anos**”.
- “A mudança climática induzida pelo homem já está afetando muitos extremos climáticos e meteorológicos em todas as regiões do globo. Evidências de mudanças observadas em extremos, como ondas de calor, precipitação forte, secas e ciclones tropicais e, em particular, sua atribuição à influência humana, fortaleceram-se”.
- “A temperatura global da superfície continuará a aumentar até pelo menos meados deste século em todos os cenários de emissões considerados”.
- “Muitas mudanças devido a emissões passadas e futuras de gases de efeito estufa **são irreversíveis por séculos a milênios**, especialmente mudanças no oceano, nos mantos de gelo e no nível global do mar”.
- “Com o aumento do aquecimento global, projeta-se que cada região experimentará cada vez mais mudanças simultâneas e múltiplas nos fatores de impacto climático”.

### 1.13 Captura do estado

Para grande parte dos cientistas e pesquisadores do Clima, a efetivação das ações propostas pelos relatórios do IPCC, assim como o cumprimento dos acordos e das metas estabelecidas nas Conferências das Partes (COPs), assim como a execução dos 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) estabelecidos pela Agenda 2030 da ONU, dependeriam, porém, de uma convergência entre pressão da sociedade civil, capacidade de efetivação de políticas públicas e transformações urgentes na estrutura socioeconômica global. O maior entrave para esta articulação social, política e econômica, no entanto, encontra-se no fato de que,

atualmente, os governos das principais potências globais são economicamente dependentes de setores produtivos altamente degradantes do ponto de vista ambiental e, para além disso, tais governos são, em muitos casos, acionistas majoritários das maiores corporações extratoras de combustível fóssil do planeta. É a recente e acelerada consolidação do modelo estado-corporação, em substituição ao antigo estado-nação, aquilo que dificulta ou mesmo impede que as principais e mais urgentes medidas, ações e metas sejam implementadas e alcançadas a curto, a médio e a longo prazos.

O relatório do IPCC é muito claro sobre os perigos que estamos enfrentando, mas a ciência não faz políticas públicas. Quem faz políticas públicas são os tomadores de decisão, que são pressionados pelas indústrias, pelo sistema econômico em geral e pelo sistema financeiro para não agirem. Numa visão de curto prazo, eles acham que é melhor não fazer nada porque qualquer iniciativa pode custar muito caro e as próximas gerações é que pagarão a conta. Essa filosofia deve mudar rapidamente com a pressão popular (ARTAXO, 2021b).

### 1.14 A ‘ética’ neoliberal

Artaxo evoca, em sua fala, a contínua aplicação da lógica neoliberal difundida pelo economista americano Milton Friedman e muitos de seus seguidores, segundo a qual a tarefa a se fazer, sem pensar, é maximizar lucros a todo e qualquer custo porque, de um jeito ou de outro, “a longo prazo, todos nós estaremos mortos” (KEYNES, 1923). Esta ironia mortífera de J. M. Keynes, extrema banalização do mal, é a tirada ou a saída padrão adotada por neoliberais de todo mundo para se desviarem das exigências incontornáveis e indesejáveis trazidas pelo Antropoceno. Tido como o mais influente economista da segunda metade do século XX pela *The Economist*, Friedman expôs com o máximo de clareza a distorcida e mortífera ideologia neoliberal, segundo a qual se considera “imoralidade qualquer iniciativa de qualquer dirigente de corporação que vise atenuar impactos ambientais se tal iniciativa implicar diminuição dos lucros” dos acionistas (MARQUES, 2015). Exemplar desta lógica é uma entrevista concedida por Friedman em 2004. Na ocasião, ao ser indagado se o então presidente da British Petroleum teria o direito de adotar medidas ambientais que, por ventura, pudessem afastar a BP de suas projeções de lucro, Friedman respondeu: “Não. Ele pode fazer isso com seu próprio dinheiro. Se, deixando-se guiar por interesses ambientais, ele dirigir a corporação de maneira a obter resultados menos efetivos para seus acionistas, estará sendo imoral. Por mais alta que pareça sua posição, ele é um

empregado dos acionistas. Como tal, tem uma responsabilidade moral muito forte em relação a eles”. A fala de Friedman revela que “responsabilidade moral”, na perspectiva neoliberal, significa tão somente legitimar a ordem do lucro acima de tudo e a qualquer custo, mesmo que o custo seja a inviabilização da vida na Terra.

### 1.15 Alertas do passado

É em meio a estes entraves, desvios e distorções éticas e morais que, desde meados do século passado e sobretudo nos últimos 30 anos, se avolumam documentos, publicações, informes e alertas expedidos pela comunidade científica internacional sobre os riscos à saúde global advindos das mudanças climáticas desencadeadas pelas atividades industriais e capitalísticas. Obras seminais como *A primavera silenciosa* (1962), de Rachel Carson; *Limites do crescimento* (1972), de Donella H. Meadows, Dennis L. Meadows, Jørgen Randers e William W. Behrens III.; *Realismo ecológico* (1977), de André Gorz; *Gaia: um novo olhar sobre a vida na Terra* (1978), de James Lovelock; passando pela 1ª Conferência Mundial do Clima (WCC), realizada em Genebra em 1979, cientistas desde então trabalham para ampliar a compreensão pública para o fato, hoje irrefutável, de que a composição atmosférica da Terra estava e está passando por drásticas e aceleradas transformações desencadeadas pela intensificação das atividades produtivas humanas, como já alertava Jule Charney no emblemático Relatório do National Research Council americano, em 1979: “Sabemos, há mais de um século, que mudanças na composição da atmosfera podem afetar sua capacidade de reter a energia do sol em nosso benefício. Temos agora evidência incontrovertível de que a atmosfera está de fato mudando e que nós próprios contribuimos para essa mudança. As concentrações atmosféricas de dióxido de carbono estão aumentando continuamente e essas mudanças estão ligadas ao uso humano de combustíveis fósseis e à exploração da terra”.

De lá pra cá, como remonta o historiador Luiz Marques (2021), uma série de iniciativas, instituições e marcos históricos foram colocados de pé, entre os quais se destacam três acontecimentos fundamentais, todos ocorridos no ano de 1988:

- 1) a criação do IPCC;

2) o depoimento de James Hansen apresentado à Comissão de Energia e Recursos Naturais do Senado dos EUA, afirmando que “o efeito estufa foi detectado e está mudando nosso clima agora”;

3) o aterrador relatório da Conferência de Toronto sobre as Mudanças Climáticas: “A humanidade está conduzindo um experimento não intencional, descontrolado e globalmente abrangente cujas consequências últimas são superadas apenas por uma guerra nuclear global”.

### **1.16 A separação dos mundos**

A partir daí — e sem esquecer a ECO-92 realizada no Rio de Janeiro que, ao seu fim, instituiu nada menos do que a Convenção-Quadro das Nações Unidas sobre a Mudança Climática (UNFCCC) —, Marques afirma que, desde então, “dois mundos evoluem em trajetórias divergentes”. O primeiro mundo é o “ruidoso mundo” de dados, estatísticas, informações e alertas científicos sobre a emergência climática. Já o segundo seria o “mundo silencioso do dinheiro”, isto é, “dos investimentos e, em geral, de tudo o que se orienta pela lógica expansiva do sistema econômico”. Marques aponta, então, que a distância crescente entre esses dois mundos — dos dados científicos e do dinheiro — seria a principal responsável pelo fato de que, desde a sugestão do Antropoceno como marcador de uma nova era geológica, em 2000, ainda seguimos longe de estabelecer e, sobretudo, de executar uma “estratégia mundialmente aceita” para garantir a “sustentabilidade dos ecossistemas submetidos às perturbações humanas”, como conclamaram Crutzen e Stoermer há mais de 20 anos.

Isto se deve, portanto, à radical desconexão entre os caminhos apontados pela ciência e os rumos do interesse financeiro, mas, sobretudo, às profundas conexões entre os interesses das muitas partes políticas e econômicas que compõem o fragmentado quadro geopolítico internacional. Ainda no sentido das desconexões, a mais evidente e problemática é a que se revela entre a performance dos cientistas, diplomatas e políticos participantes das conferências multilaterais, como as COPs, e a performance subsequente realizada por lideranças políticas e econômicas que, em estreita conexão, empenham-se em ignorar as premissas estabelecidas nos acordos, sobretudo as que exigem a redução imediata na emissão de Gases de Efeito Estufa (GEE). Em outras palavras, desde o famigerado Protocolo de Quioto (1995)

ao mais recente Acordo de Paris (2015), há uma desconexão performativa ou uma performatividade marcada pela aporia e pelo paradoxo, pela falha e pelo erro, pelo curto-circuito e pelo bug, ou seja, uma contínua e crescente desconexão entre retórica e gesto, entre promessa e performance, entre teoria e prática, o que quer dizer, simplesmente, que os acordos assinados não são honrados através de ações, as mãos político-econômicas não executam a partitura político-diplomática e, assim, a música da responsabilidade social, ambiental e existencial não soa e, portanto, as musas inspiradoras da justiça e da democracia são continuamente violadas, desrespeitadas, violentadas e jogadas ao longe.

Em outras palavras, passadas quatro décadas de “evidência incontrovertível” das mudanças climáticas antrópicas, e quase seis anos do Acordo de Paris, os dados atuais de emissão e concentração de GEEs nos revelam uma direção e uma aceleração em sentido diametralmente oposto aos acordos firmados ao longo de todos estes anos: conter o aquecimento da temperatura média global abaixo de 1,5°C e de 2°C em relação ao período pré-industrial, posto que o ultrapasse deste limite praticamente inviabiliza uma sociedade organizada. Na base desta ampla negligência e desconexão com os fatos da ciência se encontram inúmeros fatores, entre os quais se destacam os seguintes:

- 1) cerca de 33% da produção de petróleo no mundo pertence a países que não ratificaram o Acordo de Paris;
- 2) países como os EUA abandonaram o acordo sem qualquer medida punitiva;
- 3) entre os países que o assinaram a maioria não efetiva políticas em acordo com os compromissos estabelecidos, muito pelo contrário;

Sendo assim, considerando as atuais taxas de emissão e concentração de GEEs na atmosfera estamos nos dirigindo a um aquecimento médio global de 3,1°C a 4,8°C até 2100, o que significaria um mundo de rupturas climáticas catastróficas, pra dizer o mínimo.

### **1.17 Rumos fósseis**

De acordo com relatório de dezembro de 2020 do PBL Netherlands Environmental Assessment Agency, a partir de dados obtidos pelo EDGAR (Emission Database for Global Atmospheric Research), as emissões globais de

GEEs em 2019 estavam 59% mais altas do que em 1990 e 44% mais altas do que em 2000. Se ao longo de 2020, com a pandemia da Covid-19, as emissões de GEEs caíram cerca de 6% — o maior declínio anual desde a II Grande Guerra, segundo a Agência Internacional de Energia (AIE) —, já no final de 2020, em dezembro, as emissões globais de GEEs ultrapassaram em 2% as emissões de dezembro de 2019 — neste cenário, a China registrou um aumento anual de 0,8% entre 2019 e 2020, enquanto o Brasil registrou um aumento ainda maior: as emissões brasileiras cresceram 9,5% em 2020, atingindo seus maiores níveis desde 2006 (OC, 2021). Com o aumento da emissão e a queda de 3,9% no PIB, pode-se dizer que o Brasil empobreceu as condições de vida da sua população em todos os sentidos.

Ao longo de todos os últimos anos, portanto, sabotagens de governos como o dos EUA, da Austrália e do Brasil — país vencedor do “Prêmio Fóssil” em 2019 — evidenciam não apenas a desconexão entre evidências científicas, retóricas diplomáticas e práticas políticas, mas sobretudo expuseram a profunda conexão entre práticas políticas e ordens econômicas ditadas pelo Regime Capitalista Mundial, ou pelo Capitalismo Mundial Integrado, como Félix Guattari definia o capitalismo desde a virada dos anos 1980 e 1990, a fim de evidenciar a dominância e abrangência global dos tentáculos capitalistas ligados à produção de energia, água, alimentação e bens de consumo.

De acordo com os investimentos, financiamentos, subsídios e incentivos atuais e futuros a serem implementados por governos e corporações em atividades que resultam em emissão-concentração de GEEs, não há qualquer indício de freio ou decrescimento nos investimentos, muito menos, portanto, qualquer gesto no sentido de uma transição ou transformação a curto-médio-longo prazos do sistema de produção de energia, pelo contrário. Em vez de declínio ou da esperada Grande Transição, os investimentos globais em energias fósseis não cessam de aumentar desde o Acordo de Paris (2015). Isto porque a relação direta entre os maiores bancos e os governos com as maiores corporações petroquímicas do mundo não cessa de se retroalimentar. Como exemplo desta relação podemos destacar a atuação do Banco Mundial, que investiu desde 2015 mais de US\$ 12 bilhões em combustíveis fósseis — deste montante, US\$ 10,5 bilhões foram destinados a novos projetos em energia fóssil. Nesta mesma lógica, os 60 maiores bancos do mundo financiaram, entre 2016 e 2021, a indústria de combustíveis fósseis com US\$ 4,6 trilhões em

recursos, com investimentos crescentes ano a ano, fazendo com que, mesmo com a pandemia, os investimentos de 2020 e de 2021 superassem os de 2016 e de 2017.

O que é significativo, portanto, é que estados e corporações financeiras e petroquímicas atuam no mesmo sentido devastador e indutor do colapso ambiental, isto é, em sentido diametralmente oposto ao requerido pela comunidade científica internacional para que o aquecimento não ultrapasse 1,5°C ou 2°C até 2100. Estados e corporações financeiras e petroquímicas são aliados e sócios nas atividades mais poluentes e devastadoras do planeta e, portanto, planejam em conjunto o crescimento ilimitado de seus lucros e dividendos atuais e futuros, assim como sua expansão irrestrita por todos os confins do planeta. Com suas previsões de ganho de poder geopolítico, financeiro, tecnológico e militar diretamente atrelados à intensificação de processos de expropriação e de extenuação dos recursos da Terra, estes estados-corporações financeiros e petroquímicos transnacionais devem ser considerados, sem qualquer dúvida, os principais artífices da “guerra de extermínio movida pelo capitalismo contra a vida planetária” (MARQUES, 2021).

### **1.18 Estados-corporações e a colonização polar**

Atualmente, as fronteiras territoriais, as leis nacionais e os acordos internacionais estabelecidos entre os estados parecem só ter validade e relevância prática na medida em que se ligam diretamente a seus interesses econômicos e das suas maiores corporações, cabendo à “máscara” do estado-nação, portanto, apenas as políticas de caráter territorial, protecionista e antiimigratório, enquanto que, vestindo a máscara do estado-corporação, estes mesmos estados se lançam fisicamente para além dos limites de seus territórios, fronteiras e marcos constitucionais, avançando em direção a paraísos fiscais não regulados e rumo a uma nova corrida expansionista e imperialista em direção ao Ártico.

Justo quando a ciência do Clima alerta que o Ártico é uma das regiões mais vulneráveis do ponto de vista climático — nos últimos 30 anos, o aquecimento do Ártico ocorreu três vezes mais rápido do que a média global (WMO, 2021) —, e quando se sabe que suas transformações podem afetar todo o planeta, os estados-corporações em seus modos financeiros e petroquímicos se dirigem aceleradamente para lá a fim de liquidar suas últimas camadas de gelo e de explorar até o fim petróleo, gás, minério e o que mais encontrarem.

É sob esta lógica que, entre 2016 e 2020, 120 bancos comerciais canalizaram nada menos do que US\$ 314 bilhões para projetos de exploração de óleo e de gás de empresas conhecidas como as “expansionistas do Ártico” (RECLAIM FINANCE, 2021). Além destes bancos, investidores como BlackRock, Vanguard, Amundi e outros detinham cerca de US\$ 272 bilhões nessas mesmas empresas em forma de ações e de títulos até março de 2021. Com todos estes investimentos registrados nos últimos anos, as projeções destas empresas expansionistas apontam um crescimento de 20% na produção de combustíveis fósseis no Ártico até 2026, com grandes lucros previstos para todas as nações e corporações envolvidas nestas operações. Entre elas, a maior expansionista é a empresa de energia russa Gazprom, reestatizada por Vladimir Putin em 2000, e que hoje tem 74% de suas reservas de petróleo e de gás natural localizadas no Ártico. Enquanto a Gazprom prevê ampliar sua produção na área em 14% até 2030, Putin também planeja aumentar seus investimentos econômicos e militares na região. Afinal, o presidente russo conta de fato com o aquecimento global para ampliar seus negócios, ambicionando utilizar as águas do Ártico e do Mar do Norte — a serem abertas pelo degelo marinho — como atalho para conectar seu país com toda a Ásia. Como destaca Marques (2021), “quando se trata da indústria de combustíveis fósseis, não há diferença entre bancos e Estados”.

Sendo assim, enquanto a Agência Internacional de Energia (AIE) afirma que para manter o aquecimento abaixo de 1,5°C novas reservas de combustíveis fósseis não devem ser extraídas, e que os investimentos em petróleo e gás devem diminuir e ser direcionados apenas para os campos já existentes, o Ártico, de repente, se torna o maior campo de expansão da indústria fóssil, somando 599 plataformas de exploração em três diferentes estágios: em produção ativa, em avaliação ou desenvolvimento, e em fase de descoberta. De acordo com as estimativas do relatório *Drill, Baby, Drill* (RECLAIM FINANCE, 2021), até 2030 o Ártico poderá responder por 15% do crescimento mundial da indústria de petróleo e de gás, ao mesmo tempo em que assistirá ao colapso de suas calotas polares, assim como à devastação da sua biodiversidade e de múltiplas comunidades locais:

O Ártico é uma bomba climática, e a indústria do petróleo e do gás está, infelizmente, a detonando, explodindo assim com nossas chances de evitar uma ruptura climática. Mas eles não são os únicos culpados: as instituições financeiras bancaram estas empresas com centenas de bilhões de dólares, zombando de seus próprios compromissos climáticos. (...) A verdade é que para a maioria dos atores financeiros, as políticas de exclusão do Ártico são meras folhas de papel (...). Nesta hora decisiva para a ação climática, as instituições



financeiras precisam acabar com todo apoio à expansão de petróleo e gás no Ártico. Os bancos, investidores e seguradoras que gostariam de ser vistos como ‘protetores do Ártico’ não fazem jus à retórica. Pelo contrário, estão apoiando os predadores do Ártico e abastecendo a crise climática (RECLAIM FINANCE, 2021).

### 1.19 O jogo do G20

Responsáveis por 75% das emissões globais de GEEs, os países do G20 também continuam não apenas investindo, mas ampliando seus projetos baseados em combustíveis fósseis. De acordo com o portal de monitoramento de recursos públicos Energy Policy Tracker, desde o início de 2020, os governos do G20 comprometeram recursos da ordem de US\$ 330,29 bilhões para a manutenção e acréscimo da matriz energética fóssil, enquanto que, no mesmo período, US\$ 285,87 bilhões — US\$ 45 bilhões a menos — foram canalizados para as matrizes energéticas renováveis. Isto num momento em que todos os relatórios científicos e acordos diplomáticos estabelecidos exigem que estes governos façam exatamente o contrário: “impor aos mercados uma nova política energética, incluindo investimentos sustentados de muitos trilhões de dólares em energias renováveis e na eletrificação dos transportes, fim dos subsídios aos combustíveis fósseis (prometidos pelo G20 desde 2009), transferência desses subsídios para as energias de baixo carbono, impostos crescentes sobre as emissões de GEEs, barreiras comerciais aos países mais emissores etc.” (MARQUES, 2021). Não foi à toa, portanto, a exasperação e o chamado à responsabilização do secretário-geral da ONU diante dos dados de emissões fósseis publicados no último relatório do IPCC: em vez de se dirigir à “emissão zero”, o ritmo atual aponta um aumento de 14% nas emissões globais até o fim dessa década:

(...) Isso significa uma catástrofe. Acaba com qualquer chance de manter a meta de 1,5°C. Carvão e combustíveis fósseis estão sufocando a humanidade. Todas as nações do G20 concordaram em cortar subsídios ao carvão em todo o mundo. Agora, devem urgentemente fazer o mesmo em casa, desativando suas usinas de carvão. Aqueles do setor privado que ainda financiam carvão devem ser responsabilizados. Os gigantes de petróleo e gás — e seus apoiadores — também devem ser avisados. Você não pode se proclamar “verde” se seus planos e projetos sabotam a meta de emissão zero em 2050. As pessoas conseguem enxergar através dessa cortina de fumaça. (...) A atual matriz energética não funciona. Nossa contínua dependência de combustíveis fósseis deixam a economia global e a disponibilidade de energia suscetíveis a choques e crises geopolíticas. Em vez de desacelerar a descarbonização da economia, agora é o momento de acelerar a transição energética para um futuro de energias renováveis. Combustíveis fósseis são um beco sem saída — para nosso planeta, para a humanidade e, sim, para as economias. Uma transição imediata e bem gerenciada para renováveis é o único caminho para garantir a segurança energética, o acesso universal e os empregos verdes de que nosso mundo precisa. (...) O G20 precisa tomar a dianteira, ou a humanidade vai pagar um preço ainda mais trágico. Sei que as pessoas estão ansiosas, com raiva. Eu também estou. Agora é a hora de transformar

essa fúria em ação. Cada fração de um grau importa. Cada voz pode fazer a diferença. E cada segundo conta (GUTERRES, 2022).

## 1.20 Sócios da destruição

Todo este panorama de desconexões face à realidade climática, de “ausência criminosa de liderança” (GUTERRES, 2022), e de inversão radical de prioridades se deve a uma série de fatores, mas entre eles se destaca o fato de que os grandes Estados são, hoje, os maiores proprietários das reservas de combustíveis fósseis existentes e estão, também, entre os maiores controladores das empresas públicas ou público-privadas que exploram tais recursos, sendo, assim, fortemente dependentes das receitas geradas por essa exploração. Há mais de uma década, em 2010, Ian Bremmer já relatava em um artigo publicado no *Wall Street Journal* que “as 13 maiores companhias de energia da Terra (...) são hoje de propriedade dos Estados e são por eles operadas”. Entre elas se destacam: Saudi Aramco, Gazprom (Rússia), China National Petroleum Corp., National Iranian Oil Co., Petróleos de Venezuela, Petrobras (Brasil) e Petronas (Malásia). Todas estas empresas (públicas ou público-privadas) são maiores do que a ExxonMobil, a maior multinacional privada do setor de energia. Coletivamente, as multinacionais privadas de petróleo exploram apenas 10% das reservas mundiais de petróleo e gás natural, enquanto que as companhias estatais controlavam, já em 2010, “mais de 75% de toda a produção de petróleo” (idem).

Neste estado de coisas em que os estados-corporações e as corporações estatais são diretamente responsáveis pela produção de mais da metade do petróleo e do gás no mundo, e a cada ano se empenham em aumentar sua participação na cota do colapso ambiental, não se deve esperar muita coisa. Ao contrário de liderar a transição de matriz energética e de implementar políticas de descarbonização e redução de emissões de GEEs, os estados, através de suas corporações estatais, pelo contrário, já têm alocado, para esta terceira década do século XXI, investimentos de trilhões de dólares no velho modelo de produção de energia via queima de combustível fóssil, além de deter, apenas em reservas de petróleo e gás, ativos da ordem de US\$ 3 trilhões. Tudo isto, é claro, em perfeita sintonia com o setor financeiro e seus investimentos. Afinal, entre 2016 e 2021, os 60 maiores bancos do mundo despejaram US\$ 4,6 trilhões na indústria fóssil, sendo o JPMorgan Chase

o vencedor desta corrida da destruição, com US\$ 382 bilhões investidos no período, 25% a mais do que o Citi, o segundo pior “banco fóssil” do mundo (RAN, 2022).

Não por acaso, portanto, malgrado sua retórica e promessas, os Estados não apenas não estão liderando a transição energética, mas estão apostando em seu retardamento para perder o menos possível de seus ativos. Como bem afirma Fiona Harvey, tanto quanto as multinacionais privadas, as estatais “têm nosso clima em suas mãos”. Se seus planos de investimentos forem efetivados nos próximos anos (e na ausência de governança global efetiva, não há autoridade que os impeça), as emissões lançadas à atmosfera vão estourar o orçamento carbono ainda disponível para conter o aquecimento global em 2°C. Todas as projeções sobre o aquecimento global neste decênio e no próximo são claras e bem conhecidas: a data limite para iniciar a diminuição das emissões de GEE, de modo a manter uma chance razoável de conter o aquecimento global entre 1,5°C e 2°C já passou: era 2020 (MARQUES, 2021).

Para manter o aquecimento entre 1,5°C e 2°C é necessário, como vimos, que se reduza a zero as emissões líquidas de carbono até 2050, mas, para isso, seria preciso zerar agora os investimentos em combustíveis fósseis, o que, como acabamos de constatar, está muito longe de acontecer. Diante deste quadro, se torna fácil, enfim, compreender por que a principal medida capaz de deter o aquecimento global — redução das emissões de GEEs — não é implementada, por que a transição de matriz energética não acontece e por que o sistema econômico segue desorientado e arrastando a Terra e tudo que há nela em direção aos piores cenários projetados em cada novo relatório do IPCC.

O descumprimento dos acordos diplomáticos e a negligência em relação aos relatórios científicos não significam, portanto, “inércia” por parte dos “governos”. Na verdade, são o resultado das profundas conexões e atividades compartilhadas entre estados e corporações petroquímicas. O que pode parecer “inação” ou “morosidade”, na verdade, esconde intensas, contínuas e aceleradas atividades perfuradoras nas camadas mais profundas da Terra realizadas pelas corporações petroquímicas estatais. É este conjunto obscuro de atividades, ou seja, de múltiplas ações e decisões que se desenrolam fora do nosso campo de visão — nos bastidores da geopolítica, abaixo da superfície terrestre ou em superfícies afastadas dos grandes centros globais, como no Ártico —, que os estados-corporações tentam manter fora do nosso campo de visão. Enquanto isso, seus representantes e diplomatas fingem ter alguma ingerência sobre a política climática quando performam seus discursos e gestos retóricos nas encenações anuais das Conferências das Partes (COPs) da ONU. Sendo assim, são estas contínuas e devastadoras atividades implementadas nas áreas mais vulneráveis do planeta, como o Ártico, que não podem ser confundidas ou caracterizadas como “inércia”

ou “inação” política. Se os estados não agem é porque perderam grande parte de seu poder de agir. Foram capturados, subjugados e tornaram-se fantoches nas mãos do poder financeiro. Sendo assim, a política global vigente não é determinada pelos “países” do G20, e muito menos pela ONU, mas pelos bancos transnacionais que os controlam através de dívidas e de investimentos. O esvaziamento da política e o enfraquecimento do poder estatal, portanto, fazem parte de um projeto de poder imposto pelo capital, para que seus fluxos financeiros possam flutuar e atuar livremente, em escala global, ultrapassando leis, limites territoriais, e qualquer obstáculo à sua ilimitada sede de expansão e de acumulação. Sendo assim, a política global vigente é a política transnacional da economia financeira que, para atingir seus objetivos, atua para neutralizar e silenciar toda a política, a sociedade civil e, claro, todos os gritos do planeta Terra — porém, resta saber até quando, afinal, o capital não está além do mundo físico e, assim, não pode ignorar para sempre a voz do chão que ele hoje devasta e extenua com suas violentas perfurações: “A Terra está falando. Ela nos diz que não temos mais tempo. (...) Precisamos tomar outro caminho com mudanças corajosas e globais. Não é 2030 ou 2050, é agora”, disse a liderança indígena Txai Paiter Suruí, a única indígena e única brasileira a discursar no palco do World Leaders Summit na COP26.

### 1.21 Hecatoceno

Na América Latina e no Brasil, claro, não é diferente. As ligações tentaculares entre estados, corporações financeiras, petroquímicas, agroquímicas, agropecuárias e mineradoras compõem, assim, mais uma versão contemporânea do mitológico gigante de cem-braços que, aqui neste estudo, chamamos de AntropoCapitaloceno, este filho ingrato de Gaia que hoje abraça, comprime, suga e extenua os recursos e as forças da própria mãe, a Terra. No Brasil, as hecatombes climáticas produzidas pelo gigante de cem-braços — ou Hecatônquiros, do grego *Hekatonkheires*, “os de cem mãos” — são tão expressivas e devastadoras que poderíamos até pensar em substituir o AntropoCapitaloceno por algo como o Hecatoceno, ou a época das hecatombes climáticas, como veremos mais adiante a partir do que acontece na Amazônia, sobretudo.

## 1.22 Privatizar e sugar

Mas antes de avançarmos floresta adentro, focaremos um pouco mais nas conexões profundas entre estados e corporações petroquímicas, a fim de detalhar como se dão os processos de captura estatal pelo poder fóssil no país. Por aqui, o binômio estado-corporação — e sua implicação na incompatibilidade entre interesses econômicos e ambientais — é melhor exemplificado na estrutura público-privada da Petrobras. O contínuo processo de privatização e de internacionalização da empresa — sobretudo após o Golpe de 2016 e durante o governo Bolsonaro — tem reduzido gradualmente a participação do estado nas decisões e nos lucros, em favor do aumento do poder decisório e da porção nos dividendos entregues aos investidores privados nacionais e, sobretudo, internacionais. Com valor de mercado de R\$ 391,5 bilhões, a atual composição acionária da empresa se divide entre Grupo de Controle (governo federal), com 36,75% dos papéis, Investidores Brasileiros, com 21,63%, e Investidores Não-Brasileiros, que concentram 41,63% das ações — ou seja: os investidores externos já são os principais beneficiários da companhia, e a sua participação nos lucros tende a aumentar nos próximos anos (UOL, 2021).

Recentes mudanças no modelo utilizado para realizar leilões das áreas de exploração do pré-sal também confirmam o direcionamento à internacionalização da empresa e à redução da participação do estado, tanto no que se refere à tomada de decisões quanto ao embolso dos lucros advindos das atividades produtivas da empresa. Em 2016, o então presidente Michel Temer sancionou uma lei que suspendeu a participação obrigatória da Petrobras nos leilões do pré-sal e, assim, abriu ainda mais a “janela de oportunidades” para a entrada de corporações estrangeiras na exploração do petróleo em águas profundas. Desde então, entre 2016 e 2020 a companhia francesa Total, por exemplo, aumentou de 15 para 21 os seus contratos com a Petrobras, enquanto a ExxonMobil aumentou de 3 para 28 contratos, e a Shell partiu de 6 para 31 (Pública, 2021). Se anteriormente a Petrobras controlava todas as operações deste tipo, nos mais recentes leilões, como o ocorrido em dezembro de 2021, a “estatal brasileira” era apenas uma entre as 11 empresas habilitadas a arrematar áreas de exploração, sendo que a maioria das companhias (9 de 11) era estrangeira. Em dezembro de 2021, o governo afrouxou ainda mais as regras do jogo e anunciou o fim dos leilões de áreas de petróleo e de gás, abrindo o

setor à “oferta permanente”, em que blocos podem ser licitados a qualquer momento, sempre que houver um investidor interessado. Diante das reações contrárias à “liquidação do fim do mundo”, Paulo Guedes reagiu afirmando que “o objetivo é tirar o petróleo o mais rápido possível”, porque “a Petrobrás vai valer zero daqui a 30 anos”, já que o mundo caminha para a descarbonização (OC, 2022).

Além dos riscos e dos impactos ambientais diretos nos ecossistemas marinhos, e também do impacto socioeconômico nas comunidades pesqueiras, os investimentos atuais e futuros já implementados e projetados para o setor estão, é claro, na contramão de todas as metas e de todas as orientações da ciência do clima, no que diz respeito aos esforços pactuados, inclusive pelo Brasil, para reduzir tanto as emissões de GEEs como a sua dependência energética da matriz fóssil. Maior produtor de petróleo da América Latina, o Brasil encaminha-se, segundo analistas, para se tornar a maior potência do setor fora do Oriente Médio até 2026, e segundo os planos da Empresa de Pesquisa Energética (EPE), a meta é incluir o Brasil no grupo dos cinco maiores produtores de petróleo e gás do mundo. Bônus, royalties, tributos, lucros e dividendos bilionários ainda mantém o peso político e econômico do setor petroquímico no país, e são estes bilhões que pesam e impedem de agir as mãos que assinam os acordos climáticos internacionais: “Em Glasgow, na COP 26, o governo brasileiro prometeu reduzir as emissões de gases do efeito estufa, para logo em seguida bater novo recorde de desmatamento e seguir com uma intensa agenda de petróleo e gás”, diz Ilan Zugman, da 350.org (PÚBLICA, 2021).

Enquanto se espera e se exige das principais potências globais a implementação de políticas de redução de emissões de GEE, transição de matriz energética e investimentos maciços em energias renováveis, o Brasil aposta no contrário, no aumento dos investimentos em combustíveis fósseis e das emissões de GEEs, assim como num modelo de gestão privatizante e internacionalizante que resulta na perda de capacidade decisória sobre o manejo de recursos naturais por parte de corporações público-privadas estratégicas como a Petrobras, que se torna cada vez mais privada e regulada por agentes financeiros internacionais. É, como se diz, a tempestade perfeita, orientada pela política de inversão dos fatos e das prioridades característica do bolsonarismo.

Tal estrutura, portanto, cada vez mais privada e internacional, está em perfeito acordo com a dinâmica neoliberal de atomização do poder dos estados e de maximização do poder, dos lucros e dos interesses dos agentes financeiros

transnacionais beneficiados por negócios apoiados na extração e na apropriação dos recursos naturais do mundo. Também em perfeita sintonia com esta dinâmica está a prática de alocar em postos estratégicos do governo — nos setores de economia, energia e meio-ambiente — agentes do sistema financeiro internacional, como o atual ministro da Economia, Paulo Guedes, e o presidente do Banco Central, Roberto Campos Neto (EL PAÍS, 2021). Mesmo com seus negócios em paraísos fiscais revelados pelos Pandora Papers, ambos continuam a operar em conjunto os principais parâmetros econômicos do país — dólar, juros, inflação etc. — como verdadeiros agentes do mercado que são, ou seja: atuam à frente do estado a fim de multiplicar seus próprios rendimentos privados e as receitas de financistas internacionais, entre os quais eles próprios. Não à toa, portanto, costumam celebrar explicitamente, sem disfarce, as sucessivas altas no dólar e a contínua desvalorização do real, posto que seus investimentos e rendas alocados em paraísos fiscais, através de empresas offshore, crescem proporcionalmente à desvalorização da moeda local em comparação ao dólar. Em consequência de todo este jogo, o óbvio se manifesta: agentes financeiros nacionais e internacionais engordam seus bolsos às custas da expropriação e da exaustão de múltiplos biomas aquáticos e terrestres.

### **1.23 Devastação amazônica**

No Brasil, toda esta intrincada relação de interesses estatais e corporativos se evidencia, sobretudo, nos setores de petróleo e de gás (Petrobras), mineração (Vale, Anglo American, Belo Sun e outras), agropecuária (Cragill, JBS, Cosan/Raízen e outras), e energia (Eletrobrás, Eletronorte, Energia Mato Grosso e outras). Se o modelo estado-corporação, no caso da Petrobras, gerou ao governo, entre pagamentos de tributos e dividendos, R\$ 158 bilhões em 2021 — R\$ 143 bilhões de tributos e R\$ 15 bilhões de dividendos —, com as crescentes privatizações e com a retirada gradual do governo da composição acionária das empresas, como no caso da Vale, a receita do governo tem se tornando cada vez mais dependente dos tributos pagos por estas corporações privadas ou privatizadas, nacionais e internacionais, sobre as quais o governo tem cada vez menos ingerência e capacidade de regular as atividades — sobretudo as ilegais. O resultado direto disso é, como temos visto, a afronta e a ultrapassagem sistemática de marcos legais

e constitucionais do país, assim como das fronteiras territoriais de áreas ambientalmente protegidas, como a Amazônia Legal e as Terras Indígenas — ambas responsáveis por abrigar e proteger os principais biomas capazes de regular os ciclos climáticos não só do Brasil, mas de toda América do Sul.

Esta intrincada rede de interesses e de relações se traduz, resumidamente, da seguinte forma: corporações financeiras transnacionais investem trilhões de dólares anualmente em corporações público-privadas e estritamente privadas atuantes no Brasil, que se dedicam a produzir *commodities* — petróleo, gás, minério, soja, carne e outras — a serem exportadas para o mercado internacional. No processo, claro, deixam um rastro de devastação ambiental e de violações de direitos humanos “que ameaçam o futuro da maior floresta tropical do mundo e de seus povos e, com isso, o futuro do nosso clima”, como alerta o relatório *Cumplicidade na destruição III: Como corporações globais contribuem para violações de direitos dos povos indígenas da Amazônia brasileira*, elaborado pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib) em parceria com a Amazon Watch, a partir de informações do observatório jornalístico De Olho Nos Ruralistas (DONR) e da instituição holandesa de pesquisa Profundo.

Assim, à medida que se intensificam os fluxos de capital internacional investidos nas corporações instaladas no país, crescem também as queimadas, o desmatamento, a erosão dos solos, a extenuação hídrica, além da invasão e o roubo de áreas ambientalmente protegidas e de Terras Indígenas, gerando, assim, a degradação de biomas e a morte de milhares de indígenas por ocasião de emboscadas, conflitos armados, contaminação de água e de alimentos e disseminação de doenças. É a história colonial continuamente reencenada através de novos dispositivos de violência e de morte, que atingem não só o Brasil, mas toda a América Latina, como diz o presidente da Confederação de Nacionalidades Indígenas do Equador (Confeniae), Marlon Vargas: “Os bancos que financiam esta destruição são cúmplices do que é uma ameaça genocida para nós e uma ameaça existencial para a humanidade e nosso planeta” (RAN, 2021).

## 1.24 Bombardeio bolsonarista

No Brasil de Bolsonaro, então, o que já era ruim, ficou muito pior, com o governo nomeando agentes do capital transnacional — notórios inimigos da área



ambiental e dos povos indígenas — para chefiar o ministério do Meio Ambiente, assim como todos os seus órgãos de pesquisa, de fiscalização e de proteção ambiental. Desde sua posse, em 2019, uma área florestal do tamanho da Bélgica virou cinzas na Amazônia. Em 2021, o desmatamento amazônico no Brasil atingiu patamares drásticos: aumentou 22% em relação a 2020 (IMAZON, 2021), 62% em comparação à média da última década (G1, 2021), alcançou a maior taxa em 15 anos (desde 2006), pela primeira vez subiu por três anos consecutivos num mesmo mandato presidencial e, com tudo isso, cerca de 20% da Floresta Amazônica original já foi perdida. Como resultado, a Amazônia passou a emitir mais CO<sub>2</sub> do que absorver carbono (GATTI, 2021), o que sempre foi uma de suas mais importantes funções para a regulação climática. Atualmente, ela consegue absorver apenas 18% de suas emissões anuais lançadas na atmosfera, que chegam a 0,29 bilhão de toneladas de carbono. Tal dinâmica negativa — emissão > absorção — é resultado direto do aumento do desmatamento, da degradação florestal e dos efeitos das mudanças climáticas, como a estiagem, que deixa a floresta mais seca e mais suscetível ao fogo (CLIMAINFO, 2021).

Durante os três últimos anos da gestão Bolsonaro (2019 a 2021), o desmatamento aumentou 79% em comparação com os três anos anteriores (2016 a 2018) nas áreas protegidas da Amazônia, como as Unidades de Conservação (UC) e as Terras Indígenas (TI). Já na Amazônia Legal, o desmatamento, entre 2020 e 2021, foi 57% maior do que no ano anterior; a pior taxa dos últimos dez anos (G1, 2021). No Cerrado tampouco foi diferente: o desmatamento aumentou em 7,9% (O ECO, 2022) entre 2020 e 21, o maior desmate acumulado desde 2006 (OC, 2022). Assim como ocorrido na Amazônia, ao longo das últimas quatro décadas 20% da vegetação remanescente do Cerrado foi perdida, sendo que a agropecuária responde pela quase totalidade dessa perda: 98,9% (O ECO, 2021). Intensificando esta tendência devastadora, Bolsonaro, em apenas três anos, deixou arder 56 mil km<sup>2</sup> de vegetação nativa na Amazônia e no Cerrado. É como se metade do território de Cuba virasse cinzas.

Enquanto a Amazônia e o Cerrado pegavam fogo, literalmente, o ministro do Meio Ambiente Joaquim Leite prometia, durante a COP26, zerar o desmatamento ilegal até 2028, ao mesmo tempo em que escondia dos participantes do encontro os dados já disponíveis sobre o aumento no desmatamento do país em 2021, que foram mantidos em segredo até o fim da cúpula, levando a credibilidade

internacional do país a zero. Mais um caso, entre muitos, em que a retórica não acompanhava a realidade — procedimento padrão do governo Bolsonaro, responsável maior pelo fato de o Brasil ter se tornado um pária climático e, assim, o único país do G20 a aumentar suas emissões de carbono em 2020, o primeiro ano da pandemia.

A transformação da Amazônia em um emissor de carbono significa a ultrapassagem de seu ponto de não retorno, o que pode significar o início de uma situação irreversível: a temida conversão da floresta em savana, o que aumentaria exponencialmente os níveis de emissão de CO<sub>2</sub> na região e provocaria alterações drásticas no regime das águas fluviais e, também, no nível das precipitações em todo o país, afetando diretamente a disponibilidade de água e de alimentos. Cortes orçamentários, execuções abaixo da média no ministério do Meio Ambiente — os piores índices desde 2000 —, dinheiro jogado fora em projetos ineficientes — R\$ 500 milhões torrados no Conselho Nacional da Amazônia Legal — e muitos outros retrocessos produziram o contínuo enfraquecimento e desmonte dos principais órgãos de pesquisa, de fiscalização e de proteção ambiental, como Ibama, ICMBio, Funai, INPE e outros. Tudo isto, claro, intencionalmente realizado para atender aos interesses de madeireiras e de mineradoras, dos setores de energia e do agronegócio, que atuaram com mais liberdade do que nunca para devastar a cobertura florestal e, com isso, fulminar a biodiversidade e a bioatividade de toda região.

### **1.25 Destruição de terras e povos indígenas**

O avanço indiscriminado sobre as Unidades de Conservação (UCs) e as Terras Indígenas (TIs) pioram ainda mais o quadro. Afinal, diferentes estudos, incluindo o último relatório do IPCC, destacam o papel fundamental das terras indígenas como as mais eficazes barreiras contra o desmatamento e a degradação ambiental (ONU, 2021), posto que os povos indígenas são reconhecidamente os principais agentes mantenedores da biodiversidade não só da Amazônia como do mundo: mesmo representando apenas 5% da população mundial, os povos originários e suas terras detêm e mantêm 80% da biodiversidade global (Nat Geo, 2018). Não à toa, o relatório do IPCC de 2019 destacou, pela primeira vez, o papel dos Povos Indígenas como uma das soluções para a crise climática, considerando seus conhecimentos e práticas como importantes contribuições para a resiliência

climática. Em resumo, a relação entre a presença indígena na Amazônia e as condições socioambientais e econômicas das mais diferentes regiões do Brasil, pode ser sintetizada da seguinte forma: “se queremos ter chuva para abastecer os reservatórios que provêm energia e água potável para consumidores, indústria e o agronegócio, precisamos preservar a floresta amazônica. E as imagens de satélite não deixam dúvidas: quem faz isso são os indígenas”, afirma o coordenador geral do MapBiomas, Tasso Azevedo (2021).

Zonas de contenção do desmatamento, as UCs e as TIs atuam, portanto, como importantes agentes contra o aumento das emissões de GEEs, o aquecimento global, o colapso ambiental e os desequilíbrios climáticos. No Brasil, menos de 1% de todo desmatamento ocorrido entre 1985 e 2020 se deu em terras indígenas.

Sendo assim, portanto, não surpreende que as TIs e seus povos tenham se tornando grandes “inimigos” dos interesses do governo, e que desde a posse de Bolsonaro terras e povos indígenas não tiveram um centímetro a mais de terras demarcadas — ferindo uma obrigação constitucional —, pelo contrário: não foram poucos os projetos e tentativas de reduzir e retirar áreas já demarcadas ou em vias de demarcação — com especial destaque para a absurda tese do “marco temporal”, segundo a qual indígenas que não estivessem ocupando suas terras em 5 de outubro de 1988, quando foi promulgada a Constituição, perderiam o direito à demarcação. Desde 2019, portanto, TIs e povos indígenas têm sido sistematicamente ameaçados e violentados por garimpeiros, grileiros, madeireiros e demais agentes a serviço de diferentes interesses corporativos, como os da agropecuária, sobretudo, responsável por 80% do desmatamento total na Amazônia. Nestas áreas de fronteira, entre fazendas e zonas protegidas, os conflitos armados têm crescido acentuadamente. Com isso, a invasão e o roubo das terras assim como o assassinato de ativistas ambientais e de lideranças indígenas também aumentaram, o que confirma o Brasil, hoje, como um dos países mais perigosos do mundo para a atividade de lideranças ambientais e do direito à terra: em 2021, o Brasil passou a ocupar o quarto lugar no ranking internacional de assassinatos cometidos contra ambientalistas, após registrar 20 assassinatos do tipo apenas em 2020 (GLOBAL WITNESS, 2021). Apesar da crescente violência, entre os 300 casos de defensores da Amazônia assassinados ao longo da última década, apenas 14 chegaram a um tribunal. No que se refere estritamente às lideranças indígenas, somente em 2019, primeiro ano do governo Bolsonaro, foram registrados sete assassinatos, o maior número dos

últimos 11 anos, enquanto que entre a população indígena de modo geral, 2020 registrou nada menos do que 182 indígenas assassinados, alta de 61% em relação a 2019 (CIMI, 2021). Sendo assim, mortos e feridos em conflitos se multiplicaram, à medida em que o número de TIs invadidas não para de aumentar: em 2020, por exemplo, cresceu 134,9% em relação a 2018, alcançando mais de 260 casos, como revelado pelo relatório *Violência Contra Povos Indígenas no Brasil* (CIMI, 2020).

### 1.26 Negócios da China: desmatamento e agronegócio

O avanço no desmatamento serve às madeireiras, às mineradoras, mas sobretudo ao agronegócio, posto que nas últimas três décadas, entre 1985 e 2020, a área ocupada por atividades agropecuárias no Brasil cresceu 44,6% (MapBiomass, 2021). A relação direta entre desmatamento e avanço da agroindústria no país ocorre, portanto, da seguinte forma: as grandes áreas desmatadas para extração de madeira são comumente acompanhadas por queimadas, realizadas para transformar o solo em pasto para criação bovina ou em áreas de plantação de soja, a principal *commodity* exportada pelo Brasil, sobretudo para a China.

O gigante asiático, por sua vez, é o principal investidor e o principal destino das exportações brasileiras não apenas de soja, mas também de minério de ferro e de proteína animal. Atualmente, 60% das importações de soja da China vêm do Brasil, assim como 60% das exportações de minério de ferro brasileiro se dirigem ao país, e mais de 30% das exportações de carne e de proteína animal de empresas como JBS, Mafrig e Minerva servem ao apetite chinês. Dona da maior população global, da segunda maior economia do mundo e, portanto, de uma demanda crescente por *commodities*, a China, além de importar em larga escala, soma investimentos de US\$ 207 bilhões em toda a América Latina, sobretudo nos setores de infraestrutura, energia, mineração, hidrocarbonetos, agronegócio e tecnologia — além disso, ao longo da última década a China forneceu crédito de US\$ 141 bilhões a países da região, superando o crédito concedido por instituições financeiras como o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e o Banco Mundial. No rastro destas importações, investimentos e financiamentos chineses se encontram, portanto, milhares de violações de direitos socioambientais em todo país, mas sobretudo na Amazônia, afetando Povos Indígenas, comunidades tradicionais e

vastas porções de florestas, que são postas abaixo e cujas áreas são queimadas para ceder espaço ao gado.

Não à toa, o número de focos de incêndio na Amazônia tem crescido, sobretudo, em áreas de criação de gado. Atualmente, o rebanho bovino já ocupa 80% da área desmatada da Amazônia e, em 20 anos, o número de cabeças de gado saltou de 47 milhões, em 2000, para 85 milhões, em 2020 (AMAZON WATCH; APIB, 2020). A JBS, maior produtora mundial de carne e a segunda maior produtora de comida do planeta, é uma das principais responsáveis pelo avanço do gado sobre a floresta, e muitos de seus fornecedores estão diretamente ligados a violações de direitos socioambientais e humanos. Apesar das muitas promessas e compromissos de cessar negócios com pecuaristas que desmatam e exploram Terras Indígenas, e de ter assinado o “TAC da Carne” com o Ministério Público Federal, entre seus fornecedores ainda se encontram pecuaristas que criam gado ilegalmente em TIs como a Kayabi e a Uru-Eu-Wau-Wau, e que praticam a chamada “lavagem do gado”, um conjunto de práticas realizadas para ocultar desmatamento ilegal, violações cometidas em TIs, e em que os animais passam a ser vinculados a fazendas supostamente legais para depois serem fornecidos à JBS. Diante da falta de clareza e de controle sobre sua cadeia de fornecimento, a pressão internacional sobre a JBS tem se intensificado através de instituições como a Anistia Internacional e até de agentes financiadores, como o banco HSBC, cujos analistas afirmam que a JBS “não tem visão, plano de ação, cronograma, tecnologia ou solução” para monitorar se o gado que negocia provém ou não de fazendas envolvidas na destruição da Amazônia. A despeito de tudo isso, no entanto, a JBS encerrou 2019 com receita líquida de R\$ 204,5 bilhões, a maior da sua história — aumento de 12,6% em relação a 2018. Entre os grandes responsáveis pelo crescimento da empresa está, como já dito, o mercado chinês, que representa mais de 30% das exportações da JBS.

### **1.27 Novo progresso**

O progresso acelerado da agropecuária na região se verifica, com maior nitidez, em uma cidade cujo nome não poderia ser outro: Novo Progresso. Foi neste município paraense em que se registrou o maior índice de desmatamento em 2019, e é lá que se encontra o maior rebanho bovino do país, com 2,2 milhões de cabeças

de gado. Foi também em Novo Progresso, claro, que fazendeiros e empresários realizaram, em agosto de 2020, o “Dia do Fogo”, a fim de defender e estimular as queimadas e, claro, mostrar apoio a Bolsonaro. Um ano antes, em 2019, durante um evento na Arábia Saudita, Bolsonaro já havia afirmado publicamente que “potencializou” as queimadas na Amazônia por “discordar da política ambiental de governos anteriores”. Já em 2021, um ano após o “Dia do Fogo”, crime que triplicou os focos de incêndio no sudoeste do Pará, nenhum (ir)responsável foi preso ou indiciado, mostrando que a negligência jurídica e a impunidade garantida pelo governo são um dos principais fatores de incentivo à devastação amazônica. Cenário perfeito, portanto, para a invasão e a apropriação de Unidades de Conservação e de Terras Indígenas e, assim, à intensificação do colapso ambiental de toda região.

### 1.28 Mineração

Com seus tentáculos e estragos espalhados pelo país desde a época colonial, a mineração, assim como a agroindústria, acumula um enorme e histórico passivo socioambiental no país, deixando por onde passa rastros de destruição, desastres e de violações de direitos: rios contaminados, florestas destruídas e comunidades inteiras devastadas. Com a chegada de Bolsonaro ao poder, a atividade mineradora ganhou estímulo para avançar por todo o país, sobretudo na Amazônia e, especialmente, sobre as Terras Indígenas — como resultado, somente em 2021 o desmatamento produzido pelo setor aumentou 61% em relação a 2018 (AMAZON WATCH; APIB, 2022). Como se não bastasse o desmonte dos órgãos de fiscalização e de proteção ambiental para abrir à mata ao minério, a agenda mineradora do governo busca ainda mais espaço através de mudanças legislativas. Com apoio da Câmara dos Deputados e do Senado — sobretudo de parlamentares comprados pelo orçamento secreto —, o governo tenta aprovar às pressas, em seu último ano, cerca de oito projetos de lei e uma minuta que, se passarem, poderão causar danos irreversíveis a diferentes ecossistemas, povos e, também, ao sistema climático global. Para além do PL do Licenciamento ambiental (PL 3.729/2004), que literalmente acaba com a exigência de licenciamento no país — a transformando numa exceção em vez de regra —, Bolsonaro tenta avançar como pode com PLs que pretendem devassar — e, assim, devastar — territórios indígenas

para diferentes projetos da mineração industrial e do garimpo. Entre eles, destaca-se o PL da Mineração em Terras Indígenas (PL 191/2020), que, entre outros danos, liberaria a mineração e a construção de hidrelétricas em TIs ainda em processo de demarcação, assim como retira o poder de veto dos povos originários, algo que viola a Constituição e diferentes acordos internacionais dos quais o Brasil é signatário.

Todo este empenho, é claro, não aconteceria sem a pressão das maiores corporações nacionais e internacionais do setor, como a Vale e a Anglo American. Responsável pelos maiores desastres ambientais do país — o de Mariana, em 2015, e o de Brumadinho, em 2019 — e empresa campeã do número de violações de direitos ambientais no Brasil, a Vale também avança sobre a Amazônia e pressiona diferentes terras indígenas. Maior mineradora do país e a segunda maior produtora de minério de ferro e de níquel do mundo, a empresa, apesar dos inúmeros danos causados a povos e territórios tradicionais, continua solicitando e obtendo licenças para ampliar seus projetos na região, a fim de servir aos interesses de seus 247 mil acionistas internacionais, e sobretudo da China, seu principal cliente e parceiro comercial.

No Pará, onde a Vale mais atua, a operação do Complexo de Carajás — o maior projeto de extração de minério de ferro do mundo — acumula uma série de conflitos e danos, posto que sua Estrada de Ferro (Carajás) afeta diretamente as terras de pelo menos quatro povos da região: Rio Pindaré, Mãe Maria, Xikrin e Arariboia. Acusada de contaminar solos, igarapés e rios, e de descumprir seguidamente acordos firmados para amenizar os impactos ambientais, a Vale nega tanto seus impactos como seus passivos, passados e presentes — até hoje, três anos após Brumadinho, a empresa continua sem compensar devidamente as comunidades atingidas e as famílias das vítimas. Como se não bastasse — e nunca basta —, a Vale atualmente planeja seu futuro a partir da ambição de explorar minério em Terras Indígenas hoje protegidas, e já coleciona nada menos que 70 requerimentos ativos para exploração de áreas com sobreposições em TIs. Se depender de Bolsonaro, tem tudo para conseguir. Afinal, a mineração em TIs da Amazônia cresceu 91% apenas nos dois primeiros anos deste governo, e os impactos ambientais e na saúde local são muitos e continuam se avolumando, como expõe a liderança Yan Xikrin:

A mineração atrapalha muito a vida da comunidade e do Povo Indígena Xikrin e atualmente abrange até algumas aldeias indígenas Kayapó. O rio está poluído pela mineração. Hoje a gente já não pode fazer uma festa no rio, porque o rio tá contaminado. A gente já não pode comer o alimento que tira do rio. Já não pode tomar banho lá, crianças faleceram, pessoas com doenças de pele devido ao rejeito de minério. Áreas de floresta sendo desmatadas sem o consentimento das comunidades indígenas (...) a Vale simplesmente passou e acabou, tirando sem autorização nenhuma. Nós, indígenas, tentamos de todas as formas criar um diálogo amigável com a Vale, mas a Vale sempre se posiciona contra as nossas demandas, não atendendo às nossas reivindicações, recorrendo na Justiça contra as nossas ações judiciais. A Vale sempre recorre, sempre nega um diálogo, porque ela diz que não está impactando a vida cultural de ninguém. Os bancos e corporações que financiam a Vale têm que parar. Não é um posicionamento meu, enquanto indígena Xikrin ou filho de cacique não. É um desejo, é uma vontade de toda a minha comunidade de parar o projeto da Vale. Essas empresas têm que ver melhor o que elas estão fazendo, os financiamentos que elas estão fazendo, porque o nosso desejo é que pare. Porque enquanto ela beneficia a Vale e eles enriquecem entre eles, a nossa comunidade vai morrendo, vai ficando pobre, nós vamos ficando com lugares limitados para se locomover ou fazer uma festa. Então meu desejo é que essas empresas possam parar. E que pelo menos nós sentássemos e tivéssemos um diálogo (XIKRIN, 2020).

Além da Vale, gigantes da mineração como a Anglo American, a Belo Sun e a Potássio do Brasil também somam centenas de requerimentos de pesquisa e de exploração que incidem sobre TIs protegidas, e apostam no enfraquecimento dos instrumentos de fiscalização e de licenciamento ambiental para avançar seus projetos. Legais ou ilegais, o fato é que todo projeto de mineração, de energia e do agronegócio afeta de modo direto ou indireto as Terras Indígenas, como lembra a liderança Alessandra Munduruku, do povo Munduruku, um dos mais afetados pelo avanço atual e futuro da mineração: atualmente, há 130 requerimentos de mineração para áreas com limites conflitantes com a TI Munduruku, diferentes aldeias já se encontram cercadas por propriedades de soja, milho, sorgo e fazendas de pecuária, e os munduruku são constantemente ameaçados por fazendeiros e grileiros da região.

A construção de uma hidrelétrica fora do território afeta, porque teremos escassez de peixes, as matas irão morrer, seja de seca ou de cheia. Temos relatos de destruição de locais sagrados para os nossos povos. E em muitas dessas terras, quem está envolvido? São muitas pessoas e empresas de fora. E essas pessoas e empresas estão afetando as Terras Indígenas. Nós estamos muito preocupados com esse modelo de desenvolvimento que, para nós, é de morte. A mineração está trazendo impactos muito grandes. Ela gera água suja para a gente beber, nossos peixes ficam contaminados, deixando só destruição. E os culpados são os países que estão comprando ferro, ouro, soja. Hoje temos um governo que está incentivando invadir nossos territórios. E os países que têm interesse em explorar a Amazônia têm sangue indígena em suas mãos. Essas grandes empresas chegam aos municípios e falam coisas boas, que vão colocar água e escola para nós, mas é tudo mentira. Mas depois que entram, eles começam a massacrar os direitos dos povos, tanto indígenas, quanto ribeirinhos (MUNDURUKU, 2020).



## 1.29 Energia

Com o setor de energia não é diferente. Responsável por alguns dos mais intensos conflitos com os Povos Indígenas e uma das atividades que mais afetam seus modos de subsistência, as corporações energéticas e seus projetos de construção de barragens, de hidrelétricas e de linhas de transmissão afetam drasticamente o regime de água e de alimentação dos povos originários e ribeirinhos. Empresas como a Eletrobrás e suas subsidiárias, como a Eletronorte, Energia Mato Grosso, Bom Futuro Energia, Equatorial, entre outras estão entre os mais antigos e tenazes perturbadores dos modos de vida amazônicos. A cada novo projeto, além da perda de rios, da mortandade massiva de peixes e da inundação de grandes áreas florestais, de cultivo e de moradia, se acumulam ainda outros problemas: imigração descontrolada, especulação imobiliária, disseminação de doenças, além do aumento da violência, dos conflitos e das invasões de terras, como se deu e ainda se dá na região da Volta Grande do Xingu, no Pará, onde foi instalada a usina de Belo Monte, e onde hoje a canadense Belo Sun insiste em pôr em prática um dos maiores projetos de exploração de ouro a céu aberto da América Latina.

Em meio a tantas e tão intensas devastações, os povos da Terra e a própria Terra gritam, como sucessivamente tem alertado o xamã ianomâmi Davi Kopenawa. Em algumas de suas mais recentes declarações, como *Hutukara: grito da Terra* (2021) e *A mãe Terra pede socorro* (2022), Kopenawa chama a atenção para a cegueira e a surdez do “povo da mercadoria”, incapaz de ver e de escutar o que o corpo da terra e das matas não cessam de dizer e de mostrar.

Eu sou xamã e não estou sozinho. Só os xamãs sabem a visão do futuro do Brasil e do mundo. O Tĩtĩri [Espírito da Floresta] se comunica com os xamãs. Somos ligados à terra e à floresta. Todos nós, povo do planeta, vamos sofrer, como já estamos sofrendo. O nosso mundo, o Planeta Terra, está totalmente ameaçado. (...) O povo da cidade pensa que o planeta está bem, mas no fundo, nós que conversamos com Tĩtĩri, sabemos que não. O Planeta Terra está gritando, pedindo socorro para que a floresta seja protegida. O povo da cidade não consegue escutar o pedido de socorro da Mãe-Terra. Precisamos deixar o Planeta Terra em paz, porque ele está sentindo muita dor. Ele também pede isso de mim e eu enxergo e escuto esse sofrimento. Eu estou preocupado. Não sabemos como vamos curar o pulmão da Terra. Não temos remédio. Nós, Yanomami e não indígenas, precisamos curá-la juntos (KOPENAWA, 2022).

## 1.30 Garimpo

Davi Kopenawa enfrenta a invasão de garimpeiros nas TIs Yanomami, localizadas em Roraima, desde os anos 1980. Desde então a invasão garimpeira, o

afluxo de xawaras — doenças diversas como a malária e a Covid-19 — e a desnutrição são as principais responsáveis pelo colapso das terras e da população ianomâmi. Entre 1987 e 89, o garimpo, a malária e a fome causaram a morte de pelo menos 15% da população. Duas décadas depois, os ianomâmis enfrentam agora o recrudescimento de todas estas ameaças, devido ao avanço garimpeiro estimulado por Bolsonaro e coordenado pelo crime organizado. Na esteira do desmonte, da militarização e da neutralização de atividades fundamentais dos órgãos de pesquisa e de proteção ambiental, em fevereiro de 2020 o presidente enviou para votação no Congresso o PL 191/2020, que prevê a liberação da mineração e do garimpo em TIs. Como efeito do encaminhamento do PL, mais de 25 mil garimpeiros passaram a cercar e a pressionar os limites das terras ianomâmi.

Segundo um levantamento do Mapbiomas, em 2019 e em 2020 foram abertas as maiores áreas de garimpo em TIs desde os anos 1980 (MapBiomas, 2021). Seguindo a tendência, em 2021 os alertas de desmatamento relacionados à mineração em toda Amazônia foram os mais altos já registrados, ao passo que apenas 2,17% destes alertas tiveram alguma ação de fiscalização. Como resultado, acumulam-se na região ataques a bombas, tiros, emboscadas e assassinatos de indígenas, povos em isolamento voluntário ameaçados de genocídio, crianças mortas por doenças, desnutrição, violência sexual ou até sugadas por dragas de mineração, deixando pelo caminho, como diz Kopenawa (2022), um “rastro de destruição, violência, drogas, prostituição e morte”.

Neste cenário de guerra, os ianomâmis têm sido um dos povos mais afetados. Em 2020, além da chegada da Covid-19, a invasão garimpeira explodiu na região — o garimpo em TIs Yanomami cresceu 30% em 2020 e 46% em 2021 —, e com isso a malária, a desnutrição e as mortes voltaram a subir rapidamente. De acordo com dados do Ministério Público Federal (2021), quase 50% dos casos de malária em terras indígenas do país em 2020 aconteceram ali, a desnutrição atingiu 52% das crianças de todo o território Yanomami, e o Distrito Sanitário Yanomami registrou, em 2021, a maior taxa de mortalidade infantil entre todos os distritos do país, com um número de óbitos que supera a situação da África subsaariana — em certas regiões, cerca de 80% das crianças apresentavam graus de desnutrição grave e aguda.

Além das invasões, das doenças e das mortes, também cresceram os ataques contra indígenas e lideranças de diferentes comunidades Yanomami e também

Munduruku. A invasão do garimpo nas TIs Munduruku, por exemplo, aumentou a área degradada em 363% entre 2019 e 2021 (ISA, 2021). Os dados relacionados a estas duas grandes comunidades indígenas indicam, no entanto, uma tendência geral e uma realidade que afeta todas as TIs e UCs da Amazônia. Ao longo da última década, entre 2010 e 2020, a área ocupada por garimpos cresceu 495% em TIs e 301% em UCs da região, e, atualmente, 93,7% de toda atividade garimpeira regular ou irregular do país ocorre na Amazônia.

São mais de 20 mil garimpeiros rasgando todos os dias nossas comunidades para extrair ouro e ganhar dinheiro fácil. (...) Em 2022, a invasão vai continuar. Bolsonaro não está tomando as providências para expulsar os garimpeiros. Ele não quer tirá-los de lá — muito pelo contrário! (...) Vamos continuar andando juntos, lutando juntos, até o presidente Bolsonaro sair do poder. Eu vou esperar para ver se outro presidente vai cuidar da floresta e do Brasil. Estou sempre desconfiado. Eu já conheço o jeito da civilização, só fazem o bem para eles. O homem da cidade só pensa nele. Só pensa na mercadoria. Mas eu vou continuar pedindo apoio para tentar salvar a nossa natureza, a nossa Mãe-Terra (KOPENAWA, 2022).

Estou muito preocupado, pois o garimpeiro não está sozinho, são grandes grupos, andam armados, apoiados por empresários, pelo governador de Roraima e pelo presidente Bolsonaro, assim como outros empresários do Brasil. Aqui em Roraima, os garimpeiros, empresários e políticos não respeitam os povos indígenas, só querem tirar as nossas riquezas (KOPENAWA, 2021a).

### 1.31 O nãpe e o dinheiro

O “progresso”, na História do Brasil, como se sabe e ainda se vê, está baseado na tragédia colonial, extrativista e escravista, se assenta no colapso ambiental e aponta para a catástrofe existencial. Kopenawa sabe, como todo sobrevivente indígena, que “essa destruição não é de hoje, é algo histórico” (idem), que o nãpe (homem branco) há tempos “vêm destruindo, lá em outro mundo, na Europa”, e veio de lá para devastar aqui. A bordo de suas revoluções técnicas, agrícolas, econômicas, geográficas, cartográficas e de navegação, intensificadas na passagem do feudalismo para o capitalismo comercial, o “homem acostumou a destruir a natureza para negociar, fazer negociação em troca de marea-siki (dinheiro)”. Nãpe, portanto, “não está destruindo à toa, ele está fazendo dinheiro”.

Corta a madeira para vender. Desmata para fazer o pasto do boi. (...) Então o homem vai desmatando, vai destruindo. A natureza já está sofrendo faz tempo. Agora é que vocês estão vendo. É por isso que nós estamos aqui. Eu, Yanomami, estou preocupado, minha alma está chorando, pensando: por que o homem não aprende? Por que o homem não para de destruir a natureza? Ele não vai parar nunca. Ele vai continuar a derrubar, sem cessar, para fazer papel, fazer mesa, para fazer prédio... (KOPENAWA, 2021b).

Para fazer, em suma, dinheiro. Embora ninguém se alimente ou vitalize seu organismo através da ingestão de papel-moeda ou de capital, como lembra Ailton Krenak em “Não se come dinheiro”, os estranhos nãpes transformaram o dinheiro no guia supremo de suas vidas, cultuando-o como divindade, perseguindo-o como razão de ser da existência, e cultivando-o como o alimento central da sua monocultura econômica, política, social e espiritual, o capitalismo. Este, por sua vez, para obtê-lo e fazê-lo crescer ao máximo possível, enxerga a “natureza” como sua fonte infinita, como coisa a ser dominada, explorada e sugada até o fim, atuando, assim, radicalmente contra a vitalidade de qualquer organismo vivo, seja humano, não humano, ou mesmo a própria Terra.

Para que seja possível questionar ou se contrapor à lógica antibiótica da monocultura capitalista — e a seus sucessivos cortes nas “relações entre seres humanos e o *resto* da natureza” (PATEL; MOORE, 2018) —, ou mesmo para que seja possível sobreviver a ela, lideranças indígenas como Kopenawa, Krenak e muitos outros e outras afirmam que, antes de tudo, os nãpe precisam aprender a “reflorestar suas mentes”, como diz o manifesto da Articulação Nacional de Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade (ANMIGA, 2021). Em outras palavras, seria preciso, como elas dizem, ganhar a consciência de que “corpo é Terra, mente é floresta”, ou como diz Kopenawa: é preciso achar um caminho para “melhorar o pensamento de vocês”. Afinal, se os humanos modernos tanto se orgulham de se afirmarem como “coisas pensantes” (*res cogitans*) — desde a famosa divisão proposta por Descartes entre mente e corpo —, alocando na faculdade do pensamento o dado humano excepcional, capaz de legitimar e determinar sua superioridade e direito sobre todas as “coisas estendidas” (*res extensa*) — a natureza e todos os seres não humanos e humanos não brancos —, seria preciso ao nãpe, para começar a pensar melhor, aprender a pensar as “coisas estendidas” como vidas pensantes e pulsantes, e as “coisas pensantes” como extensões das coisas estendidas. Ou seja, aprender a reparar suas ligações, ou como diz Kopenawa, aprender a “pensar melhor”, lançando mão, sobretudo, “de uma palavra que vocês tanto usam: respeito”.

Vocês não são macaxeira não, vocês não são nuvem. Vocês são gente. Então, vocês podem dar apoio ao meu povo Yanomami. Não deixar acontecer de os garimpeiros matarem meu povo. Não deixar os políticos tomarem as terras Yanomami que já estão demarcadas. Não deixar acontecer a barragem: o napê gosta de fechar o rio, como houve em Belo Monte. Belo Monte destruiu o rio, morreram os peixes e o rio ficou um bagaço. Eu não quero, o meu povo não quer que aconteça como aconteceu em outros lugares. Isso que eu quero

deixar bem claro para vocês, para vocês nos ajudarem. (...) nós queremos ficar em paz, protegidos e respeitados, como diz a Constituição. Então esta é a minha mensagem que deixo para vocês. Vocês ficam assim, prontos: quando eu der um grito; grito da terra e grito de socorro. Vocês têm que reclamar para as autoridades, chamar a atenção, cobrar do governo pelos erros. Eu não quero que aconteça como aconteceu no passado. Mataram muitos parentes meus. Mataram Pataxó Hã Hã Hãe, mataram Tupinambá, mataram Guarani, Atroari, e outros povos indígenas. Muitos do meu povo morreram no Brasil. Não queremos mais isso. Awei! (KOPENAWA, 2021b).

### 1.32 Melhorando o pensamento näpe

A relação entre “pensamento” e “respeito” evocada por Kopenawa nos possibilita imaginar que a necessária “melhoria” do pensamento dos brancos começaria, portanto, por abrir mão de todas as divisões, desconexões, dicotomias e hierarquias estabelecidas pela ética protestante-capitalista-moderna, marcada pelo predomínio do racional sobre o espiritual, da mente sobre o corpo, e pela polarização radical de termos como humano e animal, sociedade e natureza, entre outras entidades abstratas que foram legitimadas enquanto realidades opostas e que, desde então, foram e continuam sendo pressionadas a se desconectar e a se afastar até a ruptura ou seu desligamento irreversível. Sendo assim, “pensar com respeito” e “respeitar o pensamento” começaria por, em outras palavras, dizer que não há pensamento cabível na Terra do agora que ainda se apoie na desconexão entre as categorias do “humano” e da “natureza” e em todos os outros pares dicotômicos relacionados ou decorrentes deste. Pensar com respeito e respeitar o pensamento seria outra forma de afirmar, também, a necessidade de se pensar-agir contra a banalização moderna do “outro”, no sentido de se contrapor ao mau uso das nossas faculdades de juízo e de razão — outrora utilizadas para nos dividir e nos separar das categorias do “natural” e a nos cindir internamente entre corpo e mente, *logos* e *pathos*, mas que hoje devem nos auxiliar a reivindicar a animalidade e a natureza do humano, a compreender a “outridade” do humano para todos os outros humanos e mais que humanos, e, sobretudo, a aceitar nossa inextricabilidade e, sobretudo, a nossa dependência, em vez de domínio, em relação a tudo que o “humano”, na aurora do capitalismo e da “civilização”, nomeou de “natureza”, ou seja: todos os corpos e “coisas extensas” a que ele se diferenciou e se distanciou a fim de se autorizar a invadir, dominar, se apropriar, explorar, subjugar, fazer trabalhar e gerar mais-valia barata ou de graça. Respeitar o pensamento seria, portanto, pensar com respeito e respeitar tudo que foi categorizado como “outro” a ser explorado e,

também, pensar a respeito da inadiável reconexão dos polos de todos os pares dicotômicos que foram criados, cujas polaridades foram afastadas e des-ligadas ao máximo ao longo dos últimos séculos, levando ao “limite do desligamento” a atual ligação — tênue, frágil, instável e precária — do humano com o sistema Terra.

É a este necessário processo de múltiplas reconexões do humano com todas as partes coisificadas, desumanizadas e subjugadas pelo império racional que diferentes pensadores contemporâneos nomeiam de “reencanto” ou de “reencantamento” do mundo. Tal “reencantamento”, em suma, significaria um vasto conjunto de gestos e de processos empenhados em vitalizar os laços, as tramas e o envolvimento do humano com a teia da vida, a começar, portanto, com a desestabilização dos pares dicotômicos que foram estipulados a serviço do “progresso” e do des-envolvimento humano. Afinal, foram precisamente estas grandes divisões e desconexões — natureza e sociedade, humano e natural — que possibilitaram e engendraram os processos progressivos de invasão, colonização, dominação, exploração, sujeição e devastação do “humano” sobre tudo que ele caracterizou e ainda caracteriza como “animal” ou “natureza”, sobre tudo que ele categorizou e categoriza como não humano, subhumano ou coisa.

As abstrações filosóficas de Descartes, como nos lembra o historiador americano Jason W. Moore, formaram as bases da ecologia e da ontologia capitalista, e ao se deslocarem da virtualidade do pensamento para a realidade terrestre, passaram a atuar como poderosos “instrumentos práticos de dominação”. É neste sentido que, para Descartes, os humanos da sociedade civilizada deveriam se tornar “os mestres e possuidores da natureza”. Em outras palavras, a perspectiva cartesiana, segundo Moore, “moldou as lógicas modernas de poder e de pensamento” que, hoje, precisam ser urgentemente revertidas e neutralizadas, a fim de que se abra espaço a outras formas de pensar, de sentir e de conviver.

Por meio desse modo radicalmente novo de organizar a vida e o pensamento, a Natureza se tornou não uma coisa, mas uma estratégia que permitiu o barateamento ético e econômico da vida. O dualismo cartesiano foi e continua sendo muito mais do que uma declaração descritiva: é uma declaração normativa de como melhor organizar o poder e a hierarquia, Humanidade e Natureza, Homem e Mulher, Colonizador e Colonizado. Embora o crédito [e a culpa] sejam compartilhados por muitos, faz sentido chamar isso de revolução cartesiana. Aqui estava um movimento intelectual que moldou não apenas formas de pensar, mas também formas de conquistar, mercantilizar e viver. Essa revolução cartesiana realizou quatro grandes transformações, cada uma moldando nossa visão da Natureza e da Sociedade até hoje. Em primeiro lugar, o pensamento ‘um ou outro’ binário substituiu as alternativas de ambos. Em segundo lugar, privilegiou pensar sobre substâncias, coisas, antes de pensar sobre as relações entre essas substâncias. Terceiro, instalou o domínio da natureza por meio da ciência como um bem social. Finalmente, a revolução cartesiana

tornou concebível e factível o projeto colonial de mapeamento e dominação (PATEL; MOORE, 2018).

### 1.33 Capitalismo, colonialismo e Capitaloceno

A revolução ontológica e epistemológica desencadeada por Descartes, portanto, tratou de controlar e subjugar não apenas a “natureza”, os “animais” e todos os “outros” humanos, sub humanos e coisas, mas também se impôs enquanto um regime autoritário e excludente em relação a diferentes formas de pensamento. Tudo que extrapolasse o alcance da razão e da percepção brancas deveria ser sumariamente descartado na lixeira da inexistência. Assim, culturas, saberes, conhecimentos, práticas e pensamentos de bruxas, de indígenas, de povos da Ásia, da África e das Américas foram sistematicamente rebaixados, incinerados e, então, sobrepostos pelos saberes do mundo criados, autorizados e legitimados pelo “humano” branco europeu. Como dizem Patel e Moore (2018), o “cerco do conhecimento foi central para uma revolução cultural que explicitamente classificou os povos colonizados — e quase todas as mulheres — como parte da Natureza, para melhor discipliná-los e administrá-los”. Não foi à toa, portanto, que todos os povos “encontrados” nas Américas foram denominados pelos espanhóis de “naturales”, com o objetivo preciso de deslocá-los do mundo humano para o mundo natural, a fim de legitimar a aplicação sobre esses corpos dos mesmos dispositivos de dominação e de exploração empreendidos sobre o corpo da Terra.

Sendo assim, o capitalismo comercial que impulsionou as grandes navegações e que deu partida ao processo de colonização da Terra — da natureza, dos animais e dos “outros” humanos —, portanto, é aquilo que, na visão de Moore, nos trouxe até o que ele nomeia de Capitaloceno, a era do capital. Para Patel e Moore, o sistema capitalista e financeiro atual seria a versão mais recente de um regime de dominação, exploração, expropriação e extenuação iniciado no século XV — desde a passagem gradativa do feudalismo para a primeira fase do capitalismo.

### 1.34 Feudalismo e capitalismo

De acordo com Patel e Moore, o capitalismo começa a surgir como resultado de um período (séc. XIV) marcado por intensas desestabilizações no mundo feudal: mudanças climáticas (Pequena Era do Gelo), pandemia (Peste Negra) e insurgência popular (trabalhadores camponeses) — perturbações, portanto, que muito se assemelham àquilo que pensadores contemporâneos acreditam ser os possíveis prenúncios do fim do capitalismo. Ainda no século XIV, no entanto, todo este amplo conjunto de fatores desequilibrava radicalmente as relações e as hierarquias sociais e econômicas estabelecidas na Europa feudal. Em resumo, a economia e a sociedade feudal vieram abaixo, sobretudo porque, após estes grandes abalos climáticos, sanitários e sociais, não era mais possível aos senhores feudais controlarem as terras, as forças de trabalho e a mais-valia como antes. Ou seja: o método senhorial de exploração da terra e da força de trabalho a fim de obter mais dinheiro ao menor custo possível entrou em disfunção. As revoltas, insurreições e as lutas de classe, portanto, se intensificaram e se espalharam por toda a Europa. Os camponeses, por seu lado, exigiam mais direitos, redução de impostos e maiores ganhos advindos de sua força de trabalho. Já os senhores, compreendendo que não era mais possível reestabelecer as relações anteriores e decididos a não atender às demandas camponesas, se empenharam fortemente em implementar legislações “repressivas com o objetivo de manter uma força de trabalho barata através do controle salarial ou da vassalagem direta” (PATEL; MOORE, 2018), mas, no entanto, falharam.

(...) a servidão não foi restaurada em nenhum lugar da Europa Ocidental ou Central, e os salários e a qualidade de vida dos camponeses e trabalhadores urbanos melhoraram drasticamente, o suficiente para compensar o declínio da economia como um todo. Embora isto tenha sido uma bênção para a maioria da população, um por cento da Europa experimentou uma redução em sua parcela do excedente. O antigo regime havia desmoronado e não havia como consertá-lo. O capitalismo emergiu desta fragmentação estrutural (idem).

Se por um lado o modelo de exploração local desmoronou, por outro, a dinâmica de expansão e de crescimento do capitalismo já estava instaurada na mentalidade senhorial. Para além de restaurar a mais-valia, era preciso ampliá-la, e para isso, era preciso encontrar novas “naturezas baratas”, como dizem Patel e Moore, ou seja, terras, recursos e corpos a serem colocados para trabalhar e retornar ganhos ao menor custo possível — em outras palavras: “ganhar dinheiro fácil”,



como dito acima por Kopenawa. Foi em meio a este impasse econômico que a aristocracia ibérica trouxe uma “solução”.

### 1.35 Capitalismo e colonialismo

Com o fim da Reconquista — conjunto de conflitos seculares contra forças muçulmanas —, o endividamento e a dependência econômica dos portugueses em relação à Itália — estabelecida ao longo da guerra — só havia crescido. Neste contexto, os estragos da peste bubônica só pioraram a situação, e com a chegada da crise nas relações feudais, os aristocratas portugueses não viram outra solução para seu declínio econômico: se lançar ao mar para explorar outros mundos. Para os portugueses, as crises e os enclaves econômicos e sociais que desestabilizavam o país só poderiam ser superados a partir da conquista de outras terras e povos. O colonialismo surgiu como estratégia e promessa de restaurar e ampliar a mais-valia perdida. Começava assim, portanto, a era das “navegações” e dos “descobrimentos” — da colonização e da escravidão —, ou seja, das incursões portuguesas e europeias pelo Mediterrâneo e pelos oceanos Atlântico e Índico rumo às invasões da África, do Oriente e das Américas.

A dívida de guerra aliada à promessa de riqueza através da conquista encorajou as primeiras invasões através do Atlântico. A solução para a dívida de guerra era provocar mais guerras, com a recompensa dos lucros coloniais nas novas fronteiras. O mundo moderno nasceu de tentativas sistemáticas de reparar as crises nestes territórios, e assim houve uma transição histórica para uma era que reinventou o excedente em torno de um turbilhão de bancos, escravidão e extermínios (PATEL; MOORE, 2018).

Cristóvão Colombo, sob tal perspectiva, ganha outras camadas enquanto um conquistador e explorador, dando nitidez ao fato de que suas conquistas e explorações foram impulsionadas por forças de fundo capitalistas — achar terras, recursos e corpos passíveis de serem invadidos, explorados e trocados por dinheiro fácil. Suas incursões demandavam, portanto, olhos de avaliador-explorador-caçador de “naturezas baratas”: recursos, riquezas, corpos e coisas passíveis de serem trocadas de modo a ampliar o acúmulo de excedente — e tudo isso seria viabilizado, claro, pelo trabalho barato ou escravo de indígenas e de negros.

Os impérios europeus, assim, começando com os espanhóis e os portugueses, exploraram e expropriaram “objetos” naturais continuamente — incluindo corpos humanos “selvagens” — sempre com o objetivo de aumentar sua

riqueza e poder. A catalogação da natureza feita por Colombo e suas avaliações do que encontrava por aqui demonstram que ele compreendia perfeitamente o que a Natureza havia se tornado para o “humano” civilizado europeu do início do capitalismo moderno. No oitavo dia de sua primeira viagem ao Caribe, ele anotou: “Acredito que existem muitas ervas e muitas árvores que valem muito na Europa para tinturas e remédios, mas não as conheço, e isso me causa grande tristeza”. Colombo foi, desde o início, um conquistador-avaliador com “senso aguçado de baixo custo e poder” (PATEL; MOORE, 2018). A partir daí, podemos compreender como as “relações violentas e exploratórias do mundo contemporâneo estão enraizadas em cinco séculos de capitalismo” (idem), e como os conceitos ainda em operação de “natureza” e de “sociedade” são problemáticos: “não só porque diluem a história e a vida real, mas também porque surgiram da violência da prática colonial e capitalista” (ibidem), e foram forjados para legitimar procedimentos “de expropriação e de genocídio propriamente ditos”.

A divisão entre natureza e sociedade era indispensável na nova cosmologia moderna (...). O fato de hoje ignorarmos esta história sangrenta, que inclui a exclusão da maioria das mulheres, povos indígenas e africanos da humanidade como um todo no início da era moderna, corrobora a extraordinária capacidade da modernidade de nos fazer esquecer. (...) Demasiadas vezes atribuímos a devastação capitalista da vida e do meio ambiente apenas à ganância econômica quando a verdade é que grande parte do capitalismo não pode ser confinada ao domínio da economia. Ao contrário da charlatanice neoliberal, os negócios e os mercados não são eficazes para realizar o que faz o capitalismo funcionar. Culturas, estados e conglomerados científicos devem se esforçar para manter os humanos obedecendo às normas de gênero, raça e classe. Novas áreas de recursos geográficos precisam ser mapeadas e protegidas, dívidas crescentes reembolsadas e moeda defendida (PATEL; MOORE, 2018).

### 1.36 Capitaloceno e Hecatoceno: as hecatombes do capital

Em outras palavras, corpos e forças de trabalho barateados estão na base de sustentação de um regime de expansão, expropriação e de acumulação supostamente ilimitados. Eis o que conforma, na visão de Patel e Moore, o Capitaloceno:

Certamente, civilizações humanas anteriores alteraram seus ambientes. Mas nenhuma foi guiada e governada pela estratégia da natureza barata, que permitiu a transformação do planeta em Natureza e Sociedade por meio da subjugação da vida humana e extra-humana. Aqueles que se opuseram a essa transformação enfrentaram a morte. Os povos indígenas continuam a resistir e a enfrentar o massacre — embora a linguagem do Capitaloceno não diga que essas pessoas estão sendo aniquiladas. Eles estão em desenvolvimento. Os ciclos da natureza em dinheiro e depois em capital nos trouxeram a este momento da história geológica. É por isso que precisamos explorar o que Colombo queria desesperadamente encontrar quando vislumbrava as naturezas do Novo Mundo, o que permaneceu em segundo plano até agora para nós, mas sem o qual o capitalismo moderno seria impensável: dinheiro barato (PATEL; MOORE, 2018).

E o dinheiro barato veio às custas de um apocalipse contínuo para todos os povos e corpos utilizados instrumentalmente para servir aos interesses econômicos portugueses, tanto os de África como os das Américas. Desde então, portanto, capitalismo e colonização produziram hecatombes em série em suas terras, culturas e corpos. O que faz com que o Capitaloceno contemporâneo diagnosticado por Moore também possa ser compreendido como o Hecatoceno, ou seja: um longo período de hecatombes diligentemente planejadas e executadas pelos tentáculos do gigante de cem-braços do capital. Não é à toa, portanto, que diante das atuais e iminentes catástrofes anunciadas pelo AntropoCapitaloceno, os povos originários têm sido cada vez mais referidos e acessados pelos brancos que hoje temem o início do fim dos seus mundos, dos seus povos e da sua História, como sendo aqueles que poderiam lhes apontar um caminho para “melhorar seu pensamento” ou “reflorestar suas mentes” e assim, quem sabe, lhes ensinar como sobreviver às hecatombes por vir. Isso porque, como nos lembram Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro em *Há mundo por vir?* (2014), para os povos indígenas de toda América, o fim do mundo se iniciou há cinco séculos, com a chegada de Colombo, e desde então continua a acontecer, diariamente. Afinal, apenas no primeiro século e meio de invasão portuguesa, cerca de 95% de toda a população indígena foi exterminada, o que representava, na época, cerca de um quinto da população global.

Poderíamos assim chamar de Primeira Grande Extinção Moderna esse evento americano, quando o Novo Mundo foi atingido pelo Velho como se por um planeta gigantesco, que propomos chamar Mercadoria, por analogia com o planeta Melancolia de L. von Trier. Em matéria de concursos de apocalipse, é certo que o genocídio americano dos séculos XVI e XVII — a maior catástrofe demográfica da história até o presente, com a possível exceção da Peste Negra — causado pelo choque com o planeta Mercadoria sempre terá um lugar garantido entre os primeiros colocados (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014).

O genocídio indígena seguido do africano, portanto, representou “fins de mundo” para muitos mundos, culturas e povos, ao mesmo tempo que marcava o início do mundo moderno para os europeus. Como Danowski e Viveiros de Castro apontam, sem os processos de invasão, de exploração e de espoliação de todo “natural” encontrado nas Américas, a Europa “jamais teria deixado de ser um fundo de quintal da Eurásia”, e também “não haveria capitalismo, nem, mais tarde, revolução industrial, talvez nem mesmo, portanto, o Antropoceno”. Este tempo de múltiplos colapsos ambientais que precisam ser compreendidos como consequência direta de cinco séculos de empreendimentos de captura e de morte de corpos

diversos, de múltiplos genocídios e devastações que ainda hoje se desdobram nas mais variadas regiões do planeta, seja na África, nas Américas, na Ásia, na Oceania, em suma: em todos os lugares em que um pedaço de terra rico se encontre ocupado por povos nativos empobrecidos pelo capitalismo e, portanto, vulneráveis à ganância invasora de corporações financeiras e industriais transnacionais.

### **1.37 Financiamento do colapso**

A busca pela natureza barata e pelo dinheiro barato, portanto, continuam. Por trás da mineração, do garimpo, das hidrelétricas, do desmatamento e do fogo produzido por madeireiras e pelo agronegócio no Brasil e no mundo estão os interesses de empreendimentos que, desde as explorações coloniais do século XVI em diante, se dedicam a transformar a natureza em recurso gratuito ou barato a fim de maximizar seus lucros. No Brasil contemporâneo, além das antigas monoculturas extrativistas, mineradoras, madeireiras e uma agroindústria diversificada pressionam e avançam cada vez mais sobre povos e terras, fazendo com que, nos últimos 35 anos, o desmatamento, no Brasil, consumisse um quinto ou 19,6% de todo o território nacional (MapBiomass, 2021a).

Todo esse conjunto de perturbações e violações de direitos ambientais, sociais e humanos não seriam praticados sem o enfraquecimento sistemático das instituições de pesquisa, de fiscalização e de preservação, sem o ultrapassee impune de marcos legais e constitucionais, e, sobretudo, sem o crescente investimento, financiamento e oferecimento de crédito por parte de corporações financeiras transnacionais cujos negócios dependem da devastação dos principais biomas brasileiros. Não há, entre as maiores empresas nacionais e internacionais atuantes na Amazônia, qualquer atual ou futuro projeto que não seja amplamente irrigado pelos maiores agentes financeiros do mundo. Entre eles, se destacam seis grandes corporações financeiras americanas: BlackRock, Citigroup, J.P. Morgan Chase, Vanguard, Bank of America e Dimensional Fund Advisors. Juntas, elas injetaram mais de US\$ 18 bilhões nas 11 maiores empresas de mineração, de energia e do agronegócio atuantes na Amazônia entre 2017 e 2020.

Maior gestora de ativos do mundo, com mais de US\$ 7,3 trilhões sob a sua administração, a americana Black Rock é a instituição que mais investe em empresas de mineração, de energia e do agronegócio instaladas na Amazônia, com

US\$ 8,2 bilhões injetados em corporações como Vale, Anglo American, JBS, Equatorial, Eletrobrás, Cosan, Energisa, Cargill e Belo Sun. A BlackRock também investe no setor petrolífero, claro, e até o fim de 2019 detinha US\$ 2,5 bilhões em ações em empresas de petróleo operando na Amazônia Ocidental. Além do capital americano e chinês, bancos e fundos de investimento brasileiros e de países como França, Japão, Inglaterra, Espanha, Canadá, Holanda, Noruega, Espanha, Suíça, Alemanha, Austrália e outros compõem um quadro plurinacional de interesses em negócios que crescem sob o custo da devastação ambiental, da violação de direitos humanos e de uma drástica redução da bioatividade e da biodiversidade de toda região amazônica, contribuindo, assim, para rupturas ecossistêmicas e climáticas locais e globais.

### **1.38 Bancada rural e apagão institucional**

Sendo assim, a principal causa da escalada na devastação ambiental, na violação de direitos socioambientais e humanos, e no aumento da violência e das invasões em UCs e em TIs da Amazônia, portanto, são os interesses econômicos relacionados a três setores principais: mineração, agronegócio e energia. É por conta de uma intensa pressão financeira, como vimos, e também política — praticada por uma banca ruralista com mais de 300 parlamentares, ocupando quase a metade da Câmara e do Senado — que as terras amazônicas e indígenas têm se tornado presa cada vez mais fácil sob o bolsonarismo.

Com o agravamento da crise econômica do país durante a pandemia o quadro piorou ainda mais, posto que a participação do agronegócio na composição do PIB nacional cresceu, saltando de 21,4%, em 2019, para 23,6%, em 2020, o que aumentou a pressão política e econômica do setor sobre as terras indígenas e sobre biomas diversos. Financiados por 38 associações do agronegócio que, por sua vez, são mantidas por grandes empresas brasileiras, multinacionais e bancos, a bancada ruralista é hoje a mais influente do país e atua diretamente no Legislativo para abrir caminhos e passar boiadas favoráveis aos seus negócios. Seus representantes declaram possuir mais de 189 mil hectares de terra, concentrados na Amazônia Legal e na região do Matopiba — formado pelos estados do Maranhão, Tocantins, Piauí e Bahia —, ambos considerados os principais eixos de expansão do agronegócio na última década e, portanto, palco de acirrados conflitos fundiários.

Diante deste contexto político e econômico, não à toa o orçamento do Ibama para 2020 foi 31% menor que em 2019, e o número de fiscais caiu 55% ao longo da última década. Já a Funai, perdeu 23% do seu orçamento entre 2013 e 2019, passando a representar apenas 0,02% do orçamento da União — os orçamentos seguiram em queda entre 2019 e 2021, ano em que o governo desautorizou a Funai a homologar novas TIs, aumentando a vulnerabilidade de 239 territórios indígenas ainda não homologados (1/3 do total). Com a militarização política do país, no executivo e no legislativo, não tardou também para que a Funai, o Ibama e outros órgãos federais também fossem aparelhados e militarizados, com o objetivo de neutralizar suas atividades primárias de fiscalização e de proteção ambiental. Exemplar disso é o fato de as Forças Armadas terem recebido, em 2020, R\$ 520 milhões para reduzir o desmatamento na Amazônia, um valor dez vezes maior do que o orçamento destinado ao Ibama, principal órgão responsável pela fiscalização ambiental, que contou com apenas R\$ 50 milhões. Como desfecho para este colapso político e institucional planejado, as palavras do relatório *Cumplicidade na destruição III* dão a dimensão mais exata do que está em jogo:

A Amazônia brasileira é um dos epicentros das crises ambiental e de direitos humanos do planeta, empurrada à beira do abismo por forças políticas, econômicas e, muitas vezes, também criminosas, que buscam obter lucros acima de tudo. Os Povos Indígenas e tradicionais da Amazônia estão na linha de frente desses conflitos, lutando para defender a floresta e seus territórios, culturas e modos de vida das ameaças que também colocam em risco o bem-estar coletivo da humanidade. A devastação da maior floresta tropical do planeta, com suas graves implicações para a estabilidade climática, não pode ser entendida simplesmente como uma questão brasileira, mas como uma tragédia possibilitada e potencializada pelos mercados globais. Das empresas que compram e negociam commodities que impulsionam o desmatamento e conflitos por terra, às instituições que financiam o comportamento ilícito de atores corporativos cúmplices da destruição, o capital global é decisivo na manutenção de um sistema econômico falido e do poder político daqueles que o defendem. (...) Ignorar as implicações desastrosas das agressivas violações ambientais e de direitos humanos que acontecem na Amazônia brasileira levará inevitavelmente a crescentes conflitos sociais, a maior risco para os investidores e a um descontrole climático ainda mais acentuado, que prejudicará profundamente as possibilidades de prosperidade no futuro. Somente um esforço verdadeiramente global pode enfrentar os desafios deste momento crucial. Ainda há uma oportunidade, mas todos — empresas, governos, investidores e a sociedade civil brasileira e internacional — precisam trabalhar juntos, rapidamente, para realizar mudanças radicais. A hora de agir é agora, enquanto ainda há tempo.

### 1.39 Incompatibilidade: capitalismo versus meio-ambiente

Como se sabe, a lógica de expansão e de crescimento ilimitados do capitalismo não tem cedido a qualquer alerta ou obstáculo posto em sua rota sempre apontada ao infinito. Pelo contrário, o capital parece ser um artífice do atalho, do

desvio, do atravessamento de muros, da perfuração de rochas, da liquidez de todo mundo físico. O dinheiro, em termos simples, parece não reconhecer limites e fronteiras, leis físicas e jurídicas, em suma, qualquer dinâmica de contenção. Assim, enquanto os estados assumem, cada dia mais, feições de estados-corporações e, em conluio com bancos e petroquímicas, se dedicam, mais que tudo, a investir, gerir e multiplicar fluxos financeiros advindos da exploração de recursos das camadas mais e menos superficiais da Terra, mais os múltiplos ecossistemas planetários irão demonstrar sintomas de perturbação e de desequilíbrio, assumindo dinâmicas não-lineares — imprevisíveis, incontrolláveis e irreversíveis — que põem em risco existencial não exatamente a Terra, mas toda a comunidade de vivos humanos e mais que humanos.

A incompatibilidade entre a lógica ilimitada — expansiva, extenuante, entrópica etc. — do capital e a dinâmica periódica, cíclica e limitada da regeneração dos recursos da Terra põe em lados opostos, portanto, o capitalismo e a fisiologia do Sistema Terra.

É esta incompatibilidade irresolúvel — entre o capitalismo e uma sociedade ambientalmente viável e um planeta habitável — a tese central de *Capitalismo e colapso ambiental* (2015), do historiador Luiz Marques (Unicamp). Nesta obra, assim como em recentes artigos, Marques evidencia que a transição para outra matriz energética — a descarbonização da produção de energia e das demais atividades humanas —, assim como uma radical transformação do sistema socioeconômico vigente — ainda orientado para o crescimento financeiro ilimitado, a expansão territorial irrestrita, a expropriação e a extenuação de recursos naturais, e a concentração de renda, riqueza e lucros para poucos — dependeria menos de acordos diplomáticos e políticos, ou de uma improvável reorientação estratégica de estados e de corporações a respeito dos seus modos de geração e multiplicação de energia e de fluxos financeiros, e sim de uma ruptura social. Afinal, diante de um quadro em que acordos internacionais continuam sendo descumpridos sem qualquer punição, talvez não devêssemos mesmo esperar que estados-corporações, instituições financeiras e complexos petroquímicos abandonem de bom grado suas principais fontes de receita a curto e médio prazos.

(...) se as sociedades decidirem reagir à emergência climática, elas terão de fazê-lo sem os bancos e, sobretudo, contra os bancos. Após mais de quatro decênios de fracassos das políticas incrementais, impõe-se entender que o gradualismo não está nem mesmo desacelerando o aquecimento global. (...) Precisamos agora de rupturas sistêmicas, em nível civilizacional. Para começar, abandonar o dogma do crescimento econômico e os

parâmetros irracionais, entre os quais o PIB, pelos quais o capitalismo mede seu desempenho. Eis o cerne do problema: precisamos vencer a batalha política pelo controle social das decisões de investimento, seja das corporações, seja dos Estados-corporações. E esse controle social dos recursos estratégicos da sociedade só poderá ser conquistado por meio de dois processos simultâneos: a) a democratização radical do Estado, em particular no que se refere às decisões sobre investimentos em energia e alimentação e b) a superação do axioma da soberania nacional absoluta, em prol de uma governança global democrática. Democracia e clima são, na realidade, duas faces da mesma moeda. (...) Se continuarmos a nos iludir com gradualismos, será muito em breve tarde demais. A partir do próximo decênio, quando o aquecimento médio global estiver próximo (aquém ou além) de 2°C acima do período pré-industrial, o planeta que as corporações e os Estados-corporações tiverem criado já será irreconhecível e terrivelmente hostil à nossa e a inúmeras outras espécies. As alças de retroalimentação do aquecimento global começarão então a decidir nosso destino por nós (MARQUES, 2021).

Apesar dos incontáveis fatos, documentos e alertas sobre a incompatibilidade entre a dinâmica ilimitada do capitalismo e os limites regenerativos da Terra, ou a incompatibilidade entre a lógica de controle capitalista e a performance incontrolável e imprevisível de Gaia, sobrevive ainda em nosso tempo uma obsoleta e obscurantista fé na capacidade de autorregulação do capitalismo — mesmo após a crise de 2008, quando os bancos americanos tiveram de ser salvos pelo estado. Ainda assim, tal fé na autorregulação capitalista sobrepõe-se — evidenciando sua face negacionista — às evidências científicas que afirmam a autorregulação de Gaia e, neste sentido, a sua capacidade de se livrar repentinamente — ao entrar em uma nova e desconhecida dinâmica — dessa humanidade inquieta que hoje arranha sua pele. É também apoiando-se em perspectivas que distorcem ou negligenciam a realidade que se mantém de pé, entre alguns, a vã esperança na ideologia do “desenvolvimento sustentável”, segundo a qual “os estados-corporações podem ser ‘educados’ para um comportamento ambiental mais sustentável” (MARQUES, 2019).

A grande maioria ilude-se, quer se iludir, com as palavras ao vento do Protocolo de Kyoto, do Acordo de Paris, dos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável, entre outros textos que fazem a alegria dos diplomatas, peritos em negociar novas metas de redução da devastação, desde que estas não prejudiquem os planos de crescimento das corporações e de seus governos. (...) Continue crescendo seu PIB e volte a caber na biosfera graças às miraculosas fórmulas do capitalismo sustentável (...). Como se, numa economia fundada na lógica e no imperativo do crescimento, retórica diplomática, incentivos ou desincentivos ao mercado e novas tecnologias tivessem algum dia implicado, ou possam algum dia implicar, redução do consumo de combustíveis fósseis e menor pressão antrópica sobre o clima, sobre a biosfera e sobre os recursos naturais. Desse mirífico pacote de pensamento mágico que permite desviar os olhos do aumento atual e das projeções de aumento nos próximos decênios do consumo de combustíveis fósseis, do desmatamento crescente, da aniquilação da biodiversidade, em suma, da espantosa realidade, quantos escapam? Não muitos. (...) Ocorre que não há tecnologia disponível capaz de permitir crescimentos econômicos de tal ordem sem impactar ainda mais uma biosfera já em queda livre e um clima em vias de transitar já nos dois próximos decênios para ainda mais 1°C acima das médias atuais. Sabem que o crescimento bateu no teto do meio ambiente, chegou ao limite histórico em que pode ainda gerar benefícios para a humanidade. Sabem esses poucos, em



suma, que não há mais chance de escapar de desastres socioambientais em cascata se não se redefinir radicalmente o sentido e a causa final da atividade econômica: diminuição das desigualdades sociais e controle democrático dos investimentos estratégicos. Isso significa arrebatá-las das mãos dos corporate boards of directors o poder de alocar recursos imensos e vitais para a sociedade em função das expectativas de maximização dos lucros; significa desglobalizar a economia e colocá-la a serviço da diminuição dos impactos ambientais. Mais especificamente, isso significa abandonar em regime de economia de guerra tudo o que faça aumentar as concentrações atmosféricas de gases de efeito estufa (...) Significa renunciar de uma vez por todas ao sonho hollywoodiano de matrizes energéticas poderosas, baratas e ilimitadas e resignar-se a níveis muito menores de consumo de energia e de bens, o que é obviamente impossível, mantida a engrenagem econômica concebida para o benefício dos 10% mais ricos da humanidade (MARQUES, 2019).

#### 1.40 Ruptura econômica e virada existencial

Se a “humanidade” ainda anseia em perseverar, as dinâmicas do atual sistema socioeconômico precisam ser radicalmente refreadas e reconfiguradas. Para isso, é urgente a instauração de um outro ethos, de outra economia e de uma outra política. No lugar de uma política refém e regida pela predatória economia do capital, a política precisaria, antes de tudo, se emancipar do jugo da economia e se afirmar enquanto prática de composição da vida orientada pelo paradigma da habitabilidade do planeta, em que uma ecobionomia ecologicamente sustentável deveria substituir de vez a atual economia antibiótica. Seria preciso, para tal, também compreender a própria economia como um conceito, do ponto de vista etimológico e existencial, insuficiente e insustentável, posto que aquilo que verdadeiramente importa não é a gestão da casa — *oikos* = casa; *nomos* = normas —, mas sim cuidar da vida que há dentro da casa (ecobionomia). Ou seja, cuidar das condições de vida da “casa comum”, a Terra, e assim atuar contra as forças antibióticas da economia do capital, que continuam empenhadas em desvitalizar e esvaziar a vida que ainda há na casa. Trata-se, portanto, de uma necessária metamorfose ontológica, cosmopolítica, econômica e, também, terminológica, que substitua a visão econômica da “administração da casa” pelo “cuidar da vida na casa”, em que uma verdadeira transvaloração de todos os valores passe a considerar o equilíbrio bioquímico do solo, das matas, das águas e do ar como “bens” inalienáveis — algo que ainda estamos longe de ver e, infelizmente, temos cada vez menos tempo para fazer acontecer.

Uma tal mudança do sistema socioeconômico, da matriz energética, da perspectiva política e, também, das subjetividades — determinadas a remendar as rupturas moderno-capitalistas entre humanidade e natureza, entre economia e

bioatividade —, requer, como vimos, uma quantidade inumerável de ações e de esforços. A complexidade e a monta dos desafios devem, no entanto, nos reorientar e nos mobilizar rumo a uma dinâmica de transformações subjetivas, sociais, econômicas e ambientais nunca antes vistas ou realizadas pela humanidade. No momento em que os dirigentes do regime capitalista e tecnocrático global julgam ter superado todos os mais antigos e persistentes obstáculos ao velho sonho de sua autossuficiência, onipotência e, por fim, imortalidade, nota-se, neste momento, que o maior desafio já enfrentado por esta ambiciosa e desmedida humanidade é, muito ao contrário do que imaginavam, interromper imediatamente suas engrenagens de des-envolvimento, o que significa dizer: desconstruir e reconstruir todo o edifício ético, moral, subjetivo, político, econômico, ontológico e teleológico que construíram até aqui a partir de abstrações filosóficas e de procedimentos práticos orientados a termos de controle, domínio e devastação.

Não há registro na história da humanidade de qualquer ruptura do paradigma do crescimento e de mudanças dessa magnitude e em tal velocidade. Não há registro porque tal ruptura e tais mudanças nunca foram necessárias. Agora elas são. Não se trata de subestimar a extrema dificuldade de colocar em prática esse programa. Mas nada pode ser considerado impossível quando o que está em curso é a inviabilização da sociedade neste século. O verdadeiro otimismo não nasce dos elogios às façanhas tecnológicas e ao “negócio da sustentabilidade”, mas da avaliação realista da iminência da catástrofe e do tamanho imenso do desafio de confrontá-la. (...) Os poucos que percebem a relação causal, no fundo bastante simples, entre expansão corporativa e colapso ambiental num mundo finito estão crescendo em número e em capacidade de persuasão. E começam a pesar na balança. Não ainda, é verdade, na balança do poder político. Mas ao menos na balança das ideias e notadamente na nascente convicção de que as saídas para os impasses e desafios colocados pelo Antropoceno não serão fornecidas pelo receituário econômico e político, exuberante, mas obsoleto, do Holoceno. Uma nova radicalidade do pensamento filosófico e da ação política é requerida por nossos dias. Uma confiança, renascida das cinzas, de que ainda somos capazes, como sociedade e como espécie, de superar o capitalismo em direção a um novo contrato social, fundado, desta feita, num contrato natural, como pensado e proposto por Michel Serres. Uma reinvenção, em suma, da política no sentido mais generoso e democrático do termo, uma política que volte a acolher o imperativo de mudança exigido pelo senso de justiça de nossa tradição democrática, mas que se renove na percepção de que não há projeto possível de justiça social numa trajetória de terra arrasada e de colapso socioambiental (MARQUES, 2019).

É esta relação causal e direta entre crescimento econômico e deterioração das condições de vida e de habitabilidade no planeta que Marques toma como o nó a ser iluminado e desembaraçado ao longo de sua obra, tornando evidente que não há presente-futuro viável — a curto, médio ou longo prazo — sem ruptura ou transformação radical das relações de dependência e de dominação impostas aos estados, às sociedades e às subjetividades pelas corporações financeiras e agropetroquímicas e seus interesses de expansão, crescimento e lucratividade

irrestritos. Assim como não há perspectiva de viabilidade e habitabilidade na Terra sem uma ruptura ou metamorfose radical das subjetividades e cosmovisões hegemônicas que ainda hoje apartam e desconectam humanidade e natureza e, mais do que isso, hierarquizam as relações entre o humano e o natural de modo invertido, alçando ilusoriamente certa humanidade a uma condição de superioridade e de onipotência capaz de controlar, dominar e reformatar a natureza à medida de seus interesses.

#### 1.41 O fim do mundo ou o fim do capitalismo?

Se atualmente transformou-se num perigoso clichê a ideia de que “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo” (FISHER, 2020), o primeiro passo para uma mudança sistêmica seria, como dizem Raj Patel e Jason Moore (2018), “desnaturalizar” e desmontar esta tese, redimensionando e recolocando em seu devido lugar as relações de força entre Gaia e Capital, e assim tornando evidente que o capitalismo, apesar de criar suas próprias ecologias catastróficas, não é uma entidade metafísica, desterrada ou meta-supra-extraterrena. O capitalismo está não apenas imerso em bases materiais como é, sobretudo, dependente de toda uma ecologia e de uma teia de vida sobre a qual ele apenas ambiciona assumir o controle, mas que sucessivamente lhe escapa e frustra suas ambições e expectativas de domínio e poder. Gaia é uma *tough bitch*, como diz Donna Haraway, inclusive para o gigante de cem-braços capitalista que ela deu à luz e que dela depende para continuar a existir. Como todos os outros deuses e monstros gerados por Gaia, o gigante de cem-braços não pode ser morto ou aniquilado, mas aguardamos ao menos, ansiosamente, a sua neutralização e defenestração eterna no Tártaro. Afinal, se a improvável ruptura entre os sócios responsáveis pelo colapso ambiental — políticos e capitalistas — não ocorrer por “bem” — implementação imediata de todas as metas de carbono pactuadas a partir das evidências científicas —, caberá a Gaia, por fim — e para além do bem e do mal —, arrebentar cada tentáculo do gigante que ainda hoje amarra e espreme o planeta a serviço de padrões de “vida” e de consumo insustentáveis.

Enquanto isso não ocorre, boa parte da população segue orientada por uma espécie de dupla negação das realidades mais drásticas do contemporâneo: tanto não acreditam no colapso ecológico, como também não acreditam no fim do

capitalismo. É como se ignorassem ou negligenciassem as duas maiores transformações em curso do século, as duas dinâmicas capazes de afetar radicalmente as condições de existência na Terra. Em relação ao fim do capitalismo, mais especificamente, Patel e Moore comparam o ceticismo atual de muitos ao modo como a maior parte da população europeia do século XIX reagiu diante do anúncio de Nietzsche sobre a morte de Deus. Ou seja, para a maior parte dos europeus da época — apesar do iluminismo, do racionalismo e das revoluções científicas da era moderna —, ainda era inconcebível um mundo sem Deus, da mesma forma que para muitos de hoje é “mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo”. Patel e Moore só nos pedem que, seguindo a poética de Brecht, não tomemos como imutável e atemporal aquilo que foi gestado por certos humanos, num determinado tempo, a partir de relações de exploração dependentes das dinâmicas de uma Terra viva, Gaia, sempre em transformação. Tudo aquilo que parece atemporal e imutável está historicamente e temporariamente situado e fragilmente apoiado numa teia de vida em contínua metamorfose. Não fogem à regra, portanto, o capitalismo e suas relações com sua base material, segundo Moore, atualmente “sujeitas e embutidas numa crise sem precedentes”:

O problema do capitalismo hoje é que as oportunidades de se apropriar do trabalho gratuitamente — de florestas, oceanos, clima, solos e seres humanos — estão diminuindo dramaticamente (...) Está ficando claro, mesmo para muitas grandes empresas, que a mudança climática irá alterar fundamentalmente as condições de obtenção de lucro. (...) não há maneira de fazer a natureza trabalhar de graça como tem sido. Na verdade, estamos vendo agora a conta chegar devido ao tratamento da atmosfera global como depósito de poluição. (...) Tudo depende de como se pensa o capitalismo. Se se tem uma definição padrão de capitalismo como um sistema comprometido com o crescimento econômico sem fim e com a maximização da lucratividade, é possível pensar na capacidade do capitalismo de sobreviver. Mas se se julga que o capitalismo depende da apropriação do trabalho não remunerado dos humanos e do resto da natureza... Então se começa a ter uma visão diferente dos seus limites. (...) Os capitalistas sempre encontraram saídas para as crises e isto é algo com que os radicais e os conservadores concordam. Ambos dizem a mesma coisa porque são cegos à natureza. O capitalismo é, acima de tudo, um sistema de natureza barata, consistindo em quatro elementos: força de trabalho, energia, alimentos e matérias-primas. (...) A mudança climática é o maior vetor individual de aumento dos custos dos negócios normais. Isso vai minar a base de todo o relacionamento do capitalismo com a natureza, minando radicalmente a estratégia de apropriação da natureza barata em que ele se baseou para se desenvolver. (...) Mas ainda há muitas pessoas na esquerda, especialmente na América do Norte, que veem a natureza como algo externo, como uma variável ou um contexto (...). Precisamos trazer a natureza para dentro do capitalismo e entender o capitalismo como parte da natureza (MOORE, 2020).

Para começar a compreender a inextricabilidade e a dependência do capitalismo em relação à natureza e àquilo que o capital chama de recursos — corpos naturais-animais-humanos a serem explorados de forma barata-gratuita-não-

remunerada para gerar ganhos crescentes de capital —, é preciso, também, começar a reconectar os polos dos pares dicotômicos e a remendar as grandes divisões criadas na autora do capitalismo, a começar pelo par “natureza e sociedade” e todas as suas derivações. Entender, como diz Moore, que “o capitalismo é coproduzido pelos humanos e pelo resto da natureza”, e que a maneira usual de pensar os problemas do mundo, através de separações entre social e natural, entre crises políticas-econômicas-sociais-culturais, de um lado, e crises ambientais-ecológicas-climáticas de outro, só nos afasta da possibilidade de compreender o que está em jogo e de vislumbrar possíveis mudanças.

Precisamos superar esse dualismo para construir nosso conhecimento da crise atual, uma crise singular com muitas expressões. Algumas, como a financeirização, parecem ser puramente sociais; outras, como a sexta extinção de espécies neste planeta, parecem ser puramente ecológicas. Mas, na verdade, esses dois momentos estão intimamente ligados de várias maneiras importantes. Uma vez que entendemos que essas relações são centrais, começamos a ver como Wall Street é uma forma de organizar a natureza. Vemos como o desdobramento de problemas atuais — as turbulências nos mercados de ações da China e dos Estados Unidos — estão relacionados com problemas maiores do clima e da manutenção da vida neste planeta. (...) O problema inerente ao binômio “sociedade + natureza” está em que faz uma separação indevida entre justiça ambiental e justiça social, sustentabilidade ambiental e sustentabilidade social, imperialismo ecológico e imperialismo regular. Ora, qualquer um que conheça a história do imperialismo sabe que se trata sempre de saber “o que vai se transformar em valor” e “que grupos da sociedade se tornarão agora fonte de valorização de valor”. Assim que paramos com essa promiscuidade adjetiva, vemos claro que o imperialismo sempre considerou que o humano e o resto da natureza eram partes de um todo que cabia explorar o mais possível (MOORE, 2020).

Sendo assim, a esperança em relação ao “fim do capitalismo” reside, em parte, na constatação da vulnerabilidade e da dependência do capitalismo em relação às forças e aos humores de Gaia, mas talvez esta esperança poderia ganhar um sentido mais ativo e menos passivo a partir de um trabalho cotidiano e contínuo de fortalecimento das redes de vida das quais o capitalismo sempre dependeu e enfraqueceu para explorar e crescer, o que poderia significar, entre outras coisas, potencializar, por exemplo, os diversos movimentos por garantias de direitos e por justiça social e ambiental dos povos, populações e estratos sociais historicamente e atualmente subjugados e explorados pela máquina do capital. Como sugere Moore, esta esperança ativa talvez resida em “fazer conexões entre momentos sociais e momentos ecológicos. (...) Ligar os movimentos sociais mundiais. Os movimentos camponeses com os movimentos de trabalhadores urbanos, os movimentos de mulheres com os movimentos por justiça racial”, posto que existe uma raiz comum a todos eles: foram formados por humanos historicamente objetificados e instrumentalizados, que tiveram sua humanidade deslegitimada e suprimida, sendo

rebaixados e deslocados para a categoria da natureza, “a qual era considerada como um mundo que deveria ser controlado, dominado e posto para trabalhar em prol do mundo civilizado”. Ampliar direitos e as formas democráticas de vida também seriam, assim, estratégias fundamentais para impor limites às engrenagens capitalistas e, portanto, contribuir para a redução dos impactos presentes e futuros desencadeados pelo colapso ambiental e pelas mudanças climáticas.

Alguns movimentos estão começando a ver a natureza e a sociedade como sendo inextricavelmente ligadas. (...) As questões centrais da desigualdade social, ao longo das linhas de classe, raça e gênero, têm tudo a ver com como o capitalismo funciona na teia da vida (MOORE, 2020).

O capitalismo tem sido constantemente forjado pela resistência (revoltas de escravos, greves em massa, rebeliões anti-coloniais pró-abolicionistas e organizações de direitos das mulheres e dos povos indígenas) e tem conseguido sobreviver repetidamente. No entanto, todos os movimentos atuais estão conectados e juntos fornecem um antídoto para o pessimismo. (...) Se houver vida além do capitalismo, ela virá através de lutas sociais em seu próprio terreno. (...) Se redistribuirmos cuidado, terra e trabalho para que todos tenhamos a oportunidade de contribuir para melhorar nossas vidas e, assim, a ecologia ao nosso redor, podemos reverter a violência da abstração que o capitalismo nos impõe diariamente. Chamamos esta revelação de “ecologia do reparo” e é nossa maneira de conceber a história e o futuro, uma prática e um compromisso com a igualdade e a renovação das relações humanas na teia da vida (PATEL; MOORE, 2018).

## 1.42 O impossível em ação: práticas de re-existência

Apesar dos grandes obstáculos à transição e à efetivação de uma mudança sistêmica — política, econômica e subjetiva —, Patel e Moore nos convidam a lembrar que “a história das revoluções é a história do inesperado, e do impossível, acontecendo” (2018). E o impossível — para a subjetividade capitalista-moderna —, na verdade, nunca deixou de acontecer na cosmovisão e nas cosmopolíticas sobreviventes de inúmeros povos e comunidades indígenas do Brasil e do mundo, assim como, atualmente, também acontece em diversas experiências postas em prática por movimentos sociais e por comunidades agrícolas, ecofeministas, negras e indígenas empenhadas em esforços de resistência e de re-existência contra a máquina de guerra colonial-capitalista-neoliberal que há séculos os forçam a desistir e a des-existir. É o que se vê acontecer atualmente, por exemplo, em diferentes ações de ocupação, apropriação, defesa, cuidado, restauro, revitalização e comunalização de terras e de seus cultivos realizados por movimentos sócio-agrícolas de diferentes lugares; todos lastreados numa cosmovisão simbiótica e

regenerativa em que vitalizar e cuidar da Terra comum é viabilizar e garantir a vida comum.

São múltiplas as iniciativas do tipo, como investiga detalhadamente a tese *Cosmopolíticas da Terra: Modos de existência e resistência no Antropoceno* (2019), de Alyne Costa. Destaco aqui, brevemente, exemplos como o do movimento zapatista no México, que desde os anos 1990 reúne ex-guerrilheiros urbanos da FLN (Frente de Liberación Nacional), indígenas de ascendência Maya — Ch’ol, Tzeltal, Tzotzil, Tojolobal, Mam e Zoque — e camponeses em torno de um projeto comum de emancipação e de autogestão política, econômica e social que, sobretudo, recusa e combate o neoliberalismo através de termos como democracia participativa, equidade de gênero e soberania alimentar via agroecologia. Já na Europa, podemos destacar o movimento zadista de ocupação sócio-agrícola iniciado no começo dos anos 2010, na França, com a instauração das *zone à déffendre* (ZAD) em diferentes lugares. Trata-se, como o nome indica, de instaurar certas “zonas de defesa” relacionadas a porções de terra ameaçadas por projetos do estado ou do setor privado. A primeira ZAD foi instituída em Notre-Dame-des-Landes, uma região agrícola que, desde os anos 1960, passou a ser ameaçada por um projeto de construção de um aeroporto local. Habitada desde então por camponeses, agricultores e ambientalistas, a região voltou a ser fortemente ameaçada em 2007, e, em 2012, 40 mil pessoas se uniram no local para impedir uma ação policial destinada a esvaziar a área e, assim, constituíram a primeira ZAD. A forte reação da comunidade ao longo dos anos finalmente levou o governo francês a abandonar inteiramente o projeto do aeroporto em 2018. Desde então, as ZADs se multiplicaram e se espalharam por diferentes regiões da França, Bélgica e Suíça, sempre buscando estabelecer formas de vida comunal orientadas “a frear a catástrofe ecológica em curso pela retomada das terras agrícolas, a (re)tecer uma outra relação com os seres animais, vegetais e minerais que povoam nossos arredores, a desenhar a perspectiva revolucionária de uma comunização do solo e de uma reapropriação da terra pelos habitantes de cada localidade, de cada comuna por vir...” (ZAD, 2021, pp. 93-43). Também se destaca, a partir desta relação entre emancipação, autonomia e acesso à terra, o movimento camponês internacional La Via Campesina. Atualmente, La Via Campesina integra mais de 180 organizações e movimentos sociais de povos do campo de mais de 80 países, o que inclui oito movimentos brasileiros: o Movimento dos Trabalhadores Rurais

Sem Terra (MST), o Movimento de Mulheres Camponesas (MMC), o Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), o Movimento dos Pequenos Agricultores (MPA), a Pastoral da Juventude Rural (PJR), o Movimento de Pescadores e Pescadoras Artesanais (MPP), a Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas (CONAQ) e o Movimento Nacional pela Soberania Popular na Mineração (MAM).

Foi a partir deste contexto que surgiu, em 2012, na Bahia, a Teia dos Povos, uma articulação de comunidades, territórios, povos e organizações rurais e urbanas — extrativistas, ribeirinhos, povos originários, quilombolas, periféricos, sem terra, sem teto e pequenos agricultores — que buscam construir uma Aliança Preta, Indígena e Popular. O principal objetivo da Teia é garantir a autonomia destes povos, a partir da garantia de terras e de um programa de soberania alimentar fundamentado na sabedoria ancestral das sementes crioulas. Trata-se de uma prática agrícola — “contrária a tudo o que o agronegócio representa: projeto de morte contra biomas e violência latifundiária contra comunidades tradicionais” (TEIA DOS POVOS, 2019) — que estabelece a agroecologia como base para a geração de riqueza e para a conservação da “Terra como totalidade da Vida” (idem).

Nossa grande luta é contra o racismo, o capitalismo e o patriarcado. (...) nosso caminho, portanto, é por meio da autonomia e da construção de territórios gerando poder desde baixo, com a tomada de meios de produção. (...) queremos uma radicalidade vinda da terra, com raízes verdadeiras em nossos povos, com disposição para o combate. (...) A luta contra o imperialismo não é uma tarefa para se cumprir longe de nossos territórios. (...) Nosso desafio é parar o latifúndio e enfrentar a economia do capital a partir de nossos territórios. Assim, ao tirar um importante colaborador do imperialismo de nossas terras — os latifundiários —, nós conseguiremos recuperar áreas, diminuir o impacto das mudanças climáticas e acumular forças para enfrentar outros sócios do Império. (...) É preciso começar a dar centralidade para quem poderá, de fato, reverter ou minimizar os impactos climáticos. (...) Este é o nosso chamado: enfrentar nossos inimigos produzindo comunidades com dignidade e que consigam, pela boa relação com a natureza, superar a relação de submissão e desrespeito que o capitalismo impôs à Mãe Terra. É a luta por uma revolução que não ignora que há que mudar agora — e não ao término da luta, num futuro incerto — as condições de vida do povo. Uma revolução que não ignore as catástrofes ambiental e climática que se anunciam como verdadeiro apocalipse entre desastres naturais e pandemias (FERREIRA; FELÍCIO, 2021).

Ainda no Brasil contemporâneo, podemos pensar em múltiplas ações de diferentes articulações indígenas, como a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib) e a recente Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade (ANMIGA). Ou então nos diversos atos e manifestações de resistência isolada e coletiva, como os dos povos indígenas isolados, que ainda hoje se recusam a participar minimamente do mundo dos brancos, ou ainda do



emblemático gesto contra Belo Monte realizado em 1989 por Tuíra, liderança indígena da etnia Kayapó que, durante o 1º Encontro dos Povos Indígenas do Xingu, se dirigiu a um diretor da Eletronorte, responsável pelo empreendimento, e o confrontou diretamente pressionando a lâmina de um facão contra o seu rosto.



Figura 5. Tuíra Kayapó encosta o facão no rosto de diretor da Eletronorte. Fonte: Protasio Nene/AE, 1989.

Desde esse registro histórico, lideranças indígenas, ribeirinhos, pescadores e diferentes povos da floresta realizaram variados protestos e atos de resistência ao longo de duas décadas para impedir a construção da usina, em Vitória do Xingu, no Pará, porém, infelizmente, o projeto foi retomado e concretizado em 2013, sob denúncias diversas de violações de direitos socioambientais — atualmente, quase uma década após sua inauguração, a usina sequer entrega a energia prometida (BRUM, 2019).

Mobilizações do tipo, contra empreendimentos dos setores de mineração, petróleo, agroquímica e energia têm sido realizados nos mais diferentes lugares e países, reunindo lideranças comunitárias e indígenas, ativistas, ambientalistas, pesquisadores, cientistas, artistas e comunicadores diversos não “apenas” a fim de se rebelar e de se contrapor à insustentabilidade destas megaprojetos de destruição, mas também a fim de afirmar outros sentidos pra vida, assim como outros modos de viver — sustentados por valores e práticas opostos aos da lógica colonial-capitalista de exploração e de extenuação. Referindo-se especificamente aos zapatistas, mas também a todos que se insurgem contra os fins-de-mundo praticados

pela guerra colonial-capitalista, Danowski e Viveiros de Castro também evocam este outro e mais verdadeiro sentido de “sustentabilidade” encontrado nas cosmovisões dos povos envolvidos com a Terra e que hoje, não à toa, se contrapõem à propaganda e à “maquiagem verde” do desenvolvimento (in)sustentável ainda hoje vendidas pelos representantes do capital.

Os Maya, que viveram vários fins-de-mundo, nos mostram hoje como é possível viver depois do fim do mundo. Como, em suma, é possível desafiar o Estado e o Mercado, e fazer valer o direito a autodeterminação dos povos. (...) Verdadeiros especialistas em fins do mundo, os Maya, como todos os demais povos indígenas das Américas, têm muito que nos ensinar, agora que estamos no início de um processo de transformação do planeta em algo parecido com a América no sec. XVI: um mundo invadido, arrasado e dizimado por bárbaros estrangeiros (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014).

Como diz Ailton Krenak, “não é inventando o mito da sustentabilidade que nós vamos avançar. Vamos apenas nos enganar, mais uma vez, como quando inventamos as religiões” (2020). É contra o engano ou o auto-engano que Krenak também põe abaixo as “soluções individuais” de redução de consumo ou de vidas sustentáveis para “adiar o fim deste mundo”, posto que, independentemente de qualquer economia individual, o mundo já está acabando ou “este fim já aconteceu em alguns lugares — ontem, hoje cedo, vai acontecer depois de amanhã. Alguém pode dizer: ‘Ah, mas isso é muito apocalíptico, ele está apavorando a gente!’. Na verdade, estou dando notícias velhas”. Suas palavras dizem respeito, como ele mesmo diz, a uma “provocação acerca do egoísmo” e, neste sentido, ecoam como um chamado a uma reorientação subjetiva em direção a práticas de resistência e de re-existência coletivas:

Eu não vou me salvar sozinho de nada, estamos todos enrascados. E, quando eu percebo que sozinho não faço a diferença, me abro para outras perspectivas. É dessa afetação pelos outros que pode sair uma outra compreensão sobre a vida na Terra. Se você ainda vive a cultura de um povo que não perdeu a memória de fazer parte da natureza, você é herdeiro disso, não precisa resgatá-la, mas se você passou por essa experiência urbana intensa, de virar um consumidor do planeta, a dificuldade de fazer o caminho de volta deve ser muito maior. Por isso acho que seria irresponsável ficar dizendo para as pessoas que, se nós economizarmos água, ou só comermos orgânico e andarmos de bicicleta, vamos diminuir a velocidade com que estamos comendo o mundo — isso é uma mentira bem embalada (KRENAK, 2020).

Somam-se a todos estes esforços coletivos já citados — alinhados à provocação de Krenak acerca do egoísmo —, práticas diversas das mais diferentes instituições, ONGs, movimentos e coletivos sociais, culturais e ambientais como o Greepeace, 350.org, Earthjustice, The Movement for Black Lives (M4BL), que inclui o Black Lives Matter, o Fridays for Future, o Extinction Rebellion e muitos

e muitos outros. Todos estes, é claro, alvos de intensa e contínua perseguição por parte dos poderosos tentáculos do gigante de cem-braços estatal-capitalista, que não mede esforços para neutralizar e desvitalizar todo e qualquer ato decidido a fazer com que o velho, enfim, morra para que o novo possa viver.

Sugerir uma alternativa ao capitalismo é tão bem-vindo agora como foi quando a bruxa sem nome Tlaxcalan foi morta há mais de quatro séculos. Quando os comunistas nos Estados Unidos o fizeram nos anos 50, eles foram perseguidos; quando os ambientalistas o fazem hoje, eles também se tornam um foco do estado de segurança. A prática da descolonização é mais perigosa do que a simples solidariedade, porque é mais provável que funcione. (...) Desfazer as verdadeiras abstrações da Natureza e da Sociedade só pode ser feito de forma concreta. As ações defensivas contra os sistemas que fazem cumprir essas abstrações produzem vitórias, mas são sempre parte de uma luta mais longa. Descolonizar "um nome de cada vez", um mapa de cada vez é tanto uma tarefa física quanto uma tarefa psicológica. (...) Esta reimaginação é um ato coletivo de libertação. (...) oferecem uma maneira de pensar além de um mundo de coisas baratas para imaginar como poderíamos viver sem as verdadeiras abstrações da Natureza e da Sociedade e as estratégias que a ecologia do capitalismo gerou. Se isto soa revolucionário, tanto melhor (PATEL; MOORE, 2018).

Neste mesmo sentido, cabe lembrar das palavras finais de “Antes do fim” (1998), do célebre escritor argentino Ernesto Sábato (1911-2011), que perto dos seus 90 anos encerrava este breve e incisivo livro de memórias e visões com um chamado a reflexões e ações para adiar o fim do mundo:

Milhares de pessoas, apesar das derrotas e dos fracassos, continuam a se manifestar, tomando as praças, decididos a libertar a verdade de seu longo confinamento. Em toda a parte, há sinais de que as pessoas começam a gritar: “Basta!”. O mesmo acontece com o movimento zapatista no México, e com todos os movimentos que nos alertam do perigo que corre o futuro do planeta. Temos de lembrar que existiu uma pessoa que derrubou o império mais poderoso do mundo com uma cabra e uma roca simbólica. Uma saída possível é promover uma insurreição à maneira de Gandhi, com jovens como você. Uma rebelião de braços caídos que derrube esse modo de vida em que os bancos tomaram o lugar dos templos. Essa rebelião de modo algum justifica que você fique numa torre, indiferente ao que acontece ao seu redor. Gandhi advertiu que é uma mentira pretender ser não-violento e permanecer passivo diante das injustiças sociais. Ao contrário, acho que é a partir de uma atitude anárquico-cristã que teremos de encaminhar a vida. (...) Vivemos um tempo em que o futuro parece dilapidado. Mas se o perigo tornou-se nosso destino comum, temos de responder perante aqueles que reclamam nosso cuidado. (...) Quando o mundo hiperdesenvolvido vier abaixo, com todos os seus siderantropos e sua tecnologia, nas terras do exílio há de se resgatar o homem em sua unidade perdida. (...) Eu também quis fugir do mundo. Vocês me impediram que o fizesse, com suas cartas, com suas palavras pelas ruas, com seu desamparo. Proponho-lhes então, com a gravidade das palavras finais da vida, que nos abracemos em um compromisso: saíamos para os espaços abertos, arrisquemo-nos uns pelos outros, esperemos, ao lado de quem estende os braços, que uma nova onda da história nos erga. Talvez isso já esteja acontecendo, de modo silencioso e subterrâneo, como os brotos que pulsam sob a terra do inverno. (...) Só quem for capaz de encarnar a utopia estará qualificado para o combate decisivo, o de recuperar o quanto de humanidade houvermos perdido (SÁBATO, 2000).

É também em busca de uma “utopia ativa” como forma de ir além da esperança passiva, do ceticismo paralisante e do catastrofismo desolador, que a filósofa belga Isabelle Stengers aposta no pragmatismo das ações “no agora”, e

sugere que, para isso, precisamos “de novas narrativas; não de narrativas com final feliz, mas de narrativas que resistam à ideia de que as pessoas são incapazes de fazer qualquer coisa. É ser contra o catastrofismo” (STENGERS, 2018). Afinal, o que ele pode nos oferecer para o agora e para o porvir, além do peso das ruínas e do desalento? “Nada”, responde Stengers.

É esse futuro próximo e as próximas gerações que me preocupam. Sou pragmática e não acho que o apocalipse ajudará as próximas gerações. Não podemos fingir conhecer o futuro, mas podemos fazer a pergunta: O que podemos deixar para estas gerações? (...) O que importa para mim é o que podemos aprender e experimentar hoje, e que pode talvez fazer sentido para eles, ajudá-los a resistir aos venenos que continuam sendo criados em escala quase industrial. (...) Na situação em que estamos, qualquer pessoa que diz: “Sabemos que as pessoas não são capazes de fazer isso” ou “as pessoas nunca aceitarão isso” está tomando a devastação como seu campo de argumentação. Minha posição não é utópica, mas quero manter um tipo básico de ignorância: ainda não sabemos o que as pessoas são capazes de fazer. Portanto, aquelas pessoas que rejeitam a ação dizendo que “isso já foi tentado”, para mim estes são os inimigos — os inimigos próximos, quero dizer. O que desejo é retomar o insight daqueles que estão explorando agora o que as pessoas são capazes de alcançar juntas em situações concretas e em questões concretas, sendo o ponto de partida o fato de que o meio ambiente está nos adoecendo (idem).

Ou seja, partindo do fato de que é necessário, antes da vã esperança, reconhecer a “crise climática como a crise que ela é” (THUNBERG, 2021), e evitar que os “avisos existenciais continuem se afogando numa maré constante de greenwash e de notícias” (idem). É preciso agir, mudar, devir. Afinal, como disse Jim Skea, um dos principais cientistas do IPCC, limitar o aquecimento a 1,5°C “é possível dentro das leis da química e da física, mas fazê-lo exigiria mudanças sem precedentes” (SKEA, 2021). Inclusive, portanto, mudanças no registro da esperança. Pois, como diz Greta Thunberg, a esperança existe, ela “está à nossa volta”, mas apenas “se estivermos preparados para mudar”, porque, afinal, “toda a esperança começa pela honestidade”. Para Greta, mudança e esperança dependem, antes e acima de tudo, de “honestidade, solidariedade e coragem” para reconhecer os fatos e, assim, poder enfrentar os desafios e, também, os inimigos — a começar pelos fieis do capitalismo, do negacionismo e da “maquiagem verde” atual e histórica.

A emergência climática e ecológica é, evidentemente, um sintoma de uma crise de sustentabilidade muito maior. Uma crise social. Uma crise de desigualdade que remonta ao colonialismo e mais além. Uma crise baseada na ideia de que algumas pessoas valem mais do que outras e, portanto, têm o direito de explorar e roubar a terra e os recursos de outras pessoas. Tudo isto está interligado. É uma crise de sustentabilidade em que todos beneficiariam com a sua resolução. Mas é ingênuo pensar que poderíamos resolver esta crise sem enfrentar as raízes da mesma (THUNBERG, 2021).

### 1.43 O fim do capitalismo: utopia ou realidade?

Considerando, assim como Patel e Moore, a existência de limites “naturais” intrínsecos e extrínsecos ao capitalismo, tanto por sua estrutura inerentemente instável — repleta de contradições internas e propensa a sucessivas crises —, como por sua dependência de dinâmicas ecossistêmicas que fogem ao seu controle — e que deverão fugir cada vez mais —, Wolfgang Streeck apresenta em *How will capitalism end? Essays on a failing system* (2016), diferentes cenários que apontam para um “inevitável” fim do capitalismo, ou como coloca Streeck, o fim do “capitalismo democrático” — isto se concedermos que algum dia ele existiu, e que, em algum momento, capitalismo e democracia já foram minimamente compatíveis. Em seu estudo, Streeck desmonta a tese de que “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo” se utilizando, para isso, de diferentes pesquisas, diagnósticos e projeções. Seu ponto de partida é uma análise minuciosa de cinco estudos sobre o colapso do capitalismo reunidos em outro livro sobre o tema, *Does capitalism have a future?* (2013), que apresenta as perspectivas de Immanuel Wallerstein, Randall Collings, Michael Mann, Georgi Derluguian e Craig Calhoun. Todos os cinco, apesar de variadas discordâncias acerca das causas e dos desdobramentos de um colapso do capitalismo no futuro próximo, compartilham suas impressões de “como” o capitalismo irá acabar. Notemos que tais estudos não se empenham em especular ou debater “se” o capitalismo irá chegar ao fim, mas de que modo e quando isto irá acontecer, posto que seu fim é, segundo todos eles, inevitável e, além disso, segundo Streeck, ocorrerá muito mais cedo do que pensamos. Para os autores, e também para Streeck, estamos diante de “algo grande”, de uma “uma crise estrutural muito maior do que a Grande Recessão” de 2008, e que esta, em retrospectiva, pode vir a ser apenas o prólogo anunciador do que está por vir: “um período de problemas e transformações mais profundas” (STREECK, 2016).

O primeiro passo da análise de Streeck é tornar evidente o estado atual de excessiva fragilidade dos pilares que sustentam o sistema capitalista, e então demonstrar a impossibilidade de o capitalismo se regenerar e se recompor utilizando-se dos mesmos subterfúgios que pode se valer ao longo dos últimos 200 anos: “O fato de que o capitalismo conseguiu até agora sobreviver a todas as previsões de sua morte iminente, não significa necessariamente que conseguirá

sobreviver para sempre. (...) não podemos eliminar a possibilidade de que, da próxima vez, seu resgate talvez não apareça” (idem).

#### 1.44 Hipóteses de fim

Para o futuro próximo, Wallerstein prevê uma “estagnação cada vez mais intensa do sistema” e, então, “um confronto político global entre defensores e oponentes da ordem capitalista” cujo resultado ainda é imprevisível, porém é certo “que um lado ou o outro vencerá, e um novo sistema mundial (ou conjunto de sistemas mundiais) razoavelmente estável será estabelecido” (2013). Ou seja, trata-se de uma batalha que resultará em um “sistema sucessor”. Menos otimista que Wallerstein sobre o fim do capitalismo, Craig Calhoun vê perspectivas de reforma e de renovação para algo que ele considera ser “uma crise profunda e potencialmente final” (2013, p. 131-61). Em outros termos, assume que ainda há tempo para que uma “intervenção política salve o capitalismo”, ou que “estados, corporações e movimentos sociais” ainda podem reestabelecer “governança efetiva para uma renovação transformativa do capitalismo” (idem). Sendo assim, prevê a emergência de uma pluralidade de regimes político-econômicos mais ou menos capitalistas, embora não descarte um “colapso em larga escala, mais ou menos simultâneo de mercados capitalistas... trazendo não somente perturbação econômica, mas também derrubando instituições políticas e sociais” (CALHOUN, 2013, p. 161). Michael Mann, por sua vez, é talvez o mais cético sobre o fim do capitalismo. Em vez de vê-lo como um sistema, compreende o capitalismo como uma “rede de interações”, assim como as ideologias, o poder militar e o poder político, e que, sendo assim, o desenvolvimento do capitalismo “é influenciado também por ideologias, guerras e Estados” (2013, p. 73). Sobre os “mercados capitalistas”, Mann “acredita que ainda há novas terras suficientes para conquistar e demanda suficiente para descobrir e inventar, para que haja crescimento extensivo e intensivo” (STREECK, 2016), e que o fim, na verdade, está mais próximo da classe trabalhadora e do socialismo revolucionário do que do capitalismo. No entanto, Mann não deixa de apontar dois cenários em que o capitalismo colapsaria, mas arrastando, também, toda a civilização humana ao fim: a partir de uma guerra nuclear, “iniciada pela irracionalidade humana coletiva” (idem), ou a partir de uma catástrofe ecológica resultante de mudança climática crescente. No segundo caso,

o capitalismo figura como um dos três “triunfos do período moderno” (MANN, 2013) que acabaram se tornando ecologicamente insustentáveis — além do capitalismo, os outros dois seriam o Estado nacional e os “direitos dos cidadãos” enquanto direitos a consumo ilimitado. No entanto, embora considere a possibilidade de um colapso ecológico, que para ele viria de “uma cadeia causal maior que o capitalismo” (MANN, 2013, p. 97), Mann ainda acredita que, no que se refere ao fim do capitalismo, “decisões de política pública importam consideravelmente”, e que “a humanidade está, a princípio, livre para escolher entre cenários futuros melhores ou piores — e então, em última instância, o futuro é imprevisível” (idem, p. 97).

A convicção mais firme de que capitalismo caminha inevitavelmente para o colapso está no estudo de Randall Collins (2013, p. 37-69), que toma como ponto de partida uma “versão simplificada de um insight fundamental que Marx e Engels já formularam nos anos 1840” (idem, p. 38), que diz que o capitalismo está sujeito a “fraqueza estrutural de longo prazo”, sobretudo devido a um “deslocamento tecnológico” do trabalho, antes substituído pela maquinaria e, hoje, pela tecnologia, pela eletronicização e pela inteligência artificial. Segundo Streeck, Collins está convencido de que este “deslocamento tecnológico do trabalho” irá acabar com o capitalismo “com ou sem violência revolucionária, até a metade desse século — a princípio mais cedo do que ele que seria destruído pela igualmente destrutiva e definitiva crise ecológica, e mais certamente do que pelas bolhas financeiras”, posto que, na atualidade, “o capitalismo estaria sem os salvadores que desaceleraram seu declínio no passado”, ou seja, sem o que Collins lista como “cinco ‘escapes’ que até então salvaram o capitalismo da autodestruição” e que, hoje, “não o salvarão novamente” (STREECK, 2016). Sendo assim, para Collins, segundo Streeck, não há como impedir o capitalismo de colapsar, e que, após o colapso, algum tipo de socialismo “finalmente tomará o lugar do capitalismo” (idem). Como será isso e o que virá após o socialismo ou com ele, Collins deixa em aberto. Sua única certeza é a de que “o capitalismo acabará e mais cedo do que poderia se pensar” (ibidem).

Finalmente, em sua própria perspectiva, Streeck afirma levar em conta todos os cinco estudos que analisa, e embora difira de todos em diversos aspectos, afirma que todos concordam que estamos diante de “uma crise severa do capitalismo e da sociedade capitalista” o que indica “que o capitalismo contemporâneo entrou num período de indeterminação profunda — um período no qual coisas inesperadas

podem acontecer a qualquer momento e observadores informados podem legitimamente discordar sobre o que acontecerá”. Em vez de privilegiar ou de tomar partido de um cenário ou de outro, Streeck sugere que todas as análises podem ser agregadas num diagnóstico de “multimorbidade no qual transtornos diferentes coexistem e, frequentemente, se reforçam mutuamente”, gerando enfim, por fim, a capitulação do capitalismo.

O capitalismo sempre foi uma ordem frágil e improvável e depende de trabalho de reparo contínuo para sua sobrevivência. Hoje, entretanto, fragilidades em excesso se tornaram simultaneamente agudas enquanto muitos remédios se esgotaram ou foram destruídos. O fim do capitalismo pode ser imaginado como uma morte de mil cortes, ou uma morte advinda de uma multiplicidade de enfermidades, cada uma das quais se tornará cada vez mais intratável (...). eu não acredito que qualquer uma das forças potencialmente estabilizantes mencionadas por Mann e Calhoun serão fortes o suficiente para neutralizar a síndrome de fraquezas acumuladas que caracterizam o capitalismo contemporâneo. Sem oposição efetiva restando e sem modelo sucessor praticável esperando nas asas da história, a acumulação de defeitos do capitalismo, junto com sua acumulação de capital, pode ser vista como uma dinâmica inteiramente endógena de autodestruição, seguindo uma lógica evolucionária moldada em sua expressão, mas não suspensa por eventos contingentes e acidentais (STREECK, 2016).

Para Streeck, portanto, não seria um levante revolucionário popular, social e político e nem exatamente o colapso ecológico que levariam o capitalismo ao fim. Segundo Streeck, para que “o declínio do capitalismo continue nenhuma alternativa revolucionária e certamente nenhum grande plano para uma sociedade melhor substituindo o capitalismo é necessária” (2016), posto que o capitalismo “está desaparecendo por si mesmo, colapsando por contradições internas” (idem). O que vem depois desta crise final, ora em curso, não seria “nem socialismo nem outra ordem social definida, mas um interregno duradouro: um período prolongado de entropia social ou desordem — e precisamente por essa razão um período de incerteza e de indeterminação” (ibidem). Para Streeck, tal “interregno” significaria um momento de “colapso da integração sistêmica” da sociedade em nível macro e, no nível micro, ausência de proteção institucional e de suporte coletivo, induzindo cada cidadão a um individualismo exacerbado como único meio de garantir “um mínimo de segurança e de estabilidade”, numa luta constante “para proteger a si mesmos de acidentes iminentes e pressões estruturais em seu status social e econômico”. Ou seja, as ruínas do colapso sistêmico desabariam sobre “os ombros dos indivíduos e dos arranjos sociais que eles puderem criar por conta própria”.

Uma sociedade em interregno, em outras palavras, seria uma sociedade desinstitucionalizada ou subinstitucionalizada, na qual expectativas podem ser estabilizadas somente por um curto período de tempo por improvisação local, e uma que por esse mesmo motivo é essencialmente ingovernável. (...) Subgovernado e



subadministrado, o mundo social do interregno pós-capitalista, nos rastros da eliminação dos Estados, governos, fronteiras, sindicatos e outras forças moderadoras efetuadas pelo capitalismo neoliberal, pode a qualquer momento ser atingido por desastre; por exemplo, bolhas implodindo ou violência penetrando a partir de uma periferia colapsando em direção ao centro. Com indivíduos privados de defesas coletivas e deixados a sua própria sorte. (...) Sugiro que estes e outros desenvolvimentos resultaram num cinismo geral governando a vida econômica, impossibilitando por muito tempo, talvez para sempre, a recuperação de legitimidade normativa do capitalismo enquanto sociedade justa que oferece oportunidades iguais para progresso individual (STREECK, 2016).

### 1.45 Colapsos do capitalismo e da democracia

O que o estudo de Streeck aponta, sobretudo, é para uma incompatibilidade e uma ruptura irremediável entre o capitalismo e a democracia — uma relação sempre instável e desequilibrada e que, no contemporâneo, teria se tornado absolutamente inviável em termos práticos, e também insustentável em nível retórico, diante dos mais desestabilizadores acontecimentos já vividos e a serem enfrentados pelas pessoas e as sociedades. Em sua análise do estudo de Streeck, o economista Ladislav Dowbor considera, portanto, que o que vivemos é “o fim do capitalismo democrático” e que, para ocupar o seu lugar, “está nascendo um novo animal”. Porém, enquanto “o novo animal” não vem, Dowbor afirma que as sociedades estão se tornando “sistemicamente disfuncionais”, sobretudo devido a processos multifacetados de captura e de neutralização do poder público-político pelo poder privado-financeiro. Acompanhando a análise de Streeck, Dowbor afirma que é precisamente este processo de captura do poder político pelo poder financeiro que leva ao esvaziamento da esfera pública e à disfunção sistêmica da sociedade como um todo. Historicamente, a intrusão dos interesses econômicos privados na esfera pública não é um dado novo. O que é novo, segundo Dowbor, é sua performance desmedida e global: “o que é novo é a escala, a profundidade e o grau de organização do processo” (DOWBOR, 2018, p. 115).

O poder corporativo tornou-se sistêmico, capturando uma a uma as diversas dimensões de expressão e de exercício de poder, e gerando assim uma nova dinâmica, ou uma nova arquitetura de poder (idem).

O que antes eram deformações e intrusões pontuais do setor privado na esfera pública “se avolumou e está se transformando em poder político articulado” (DOWBOR, 2018), um poder financeiro-privado de inclinação totalitária, que ambiciona controle irrestrito de seus interesses e que para alcançá-los busca, sem

nenhum segredo, eliminar do seu caminho os principais obstáculos — “estado” e “democracia” — para o seu “melhor funcionamento.

Quando milhões de empresas diversificadas competiam entre si, formando uma massa pouco articulada e dispersa, o Estado podia exercer um papel estabilizador importante e assegurar os interesses maiores da sociedade. Frente aos gigantes articulados atuais, o sistema dispensa a democracia que tanto os liberais pensaram defender (DOWBOR, 2018, p. 134).

Para alcançar seus interesses e assumir o controle totalitário da Terra e de tudo que há nela, o gigante de cem-braços financeiro exerce a captura e a neutralização das forças públicas e políticas através de múltiplas estratégias: lobbies corporativos; financiamento direto de campanhas, partidos e quadros políticos; captura jurídica ou instauração de sistemas jurídicos paralelos e assimétricos; práticas de controle e de distorção da informação, do ensino, da pesquisa científica e das publicações acadêmicas; controle direto dos indivíduos por vigilância, rastreamento e mineração de informações (erosão da privacidade); exigência de máxima rentabilidade financeira ao poder corporativo; e, por fim, processos de apropriação do poder do estado e sua subjugação através de endividamento público. É sobretudo através deste gradativo processo de endividamento do Estado que, segundo Dowbor, veremos o contínuo enfraquecimento do poder público, que se tornará cada vez mais servil aos interesses do capital: “O poder político apropriado pelo mecanismo da dívida constitui uma parte muito importante do mecanismo geral” de captura (DOWBOR, 2018, p. 126). Sendo assim, diante de um poder financeiro cada vez mais estruturado e global, e de um poder político cada vez mais aprisionado, dependente e fragmentado localmente, veremos, cada vez mais, “o governo tendo de prestar contas ao ‘mercado’, virando as costas para a cidadania” (DOWBOR, 2020, p. 90).

Com isso, para a sobrevivência de um governo, passa a ser fundamental não quanto ele responde aos interesses da população que o elegeu, e sim se o mercado — ou seja, essencialmente, os interesses financeiros — sente-se suficientemente satisfeito para declará-lo ‘confiável’. De certa forma, em vez de república, ou seja, res publica, coisa pública, passamos a ter uma res mercatori, coisa do mercado. (...) Onde havia Estado de bem-estar e políticas sociais, teremos austeridade e lucros financeiros. O essencial é manter ‘a confiança do mercado’. (...) Streeck sistematiza de forma clara o dilema entre Estado para a população ou Estado para o mercado: a fase do capitalismo democrático está desaparecendo (DOWBOR, 2020).

No entanto, da mesma forma que o “capitalismo” como o conhecemos colapsa e, com ele, arrasta e arrasa a democracia, o tal “novo animal” que ocuparia seu lugar também “não cabe dentro da democracia” (DOWBOR, 2020). Sendo

assim, o que vemos e viveremos daqui em diante é um processo acelerado de fragilização da esfera pública, do poder do estado e de suas instituições, enquanto o gigante de cem-braços do capital amplia seus tentáculos para espremer e extenuar a Terra o quanto possível — afinal, chegará o ponto em que seus braços, sem terem mais a quem e a o que apertar e sugar, irão inevitavelmente se enfraquecer e, assim, fazer o organismo do gigante colapsar.

Mas enquanto ele ainda tem forcas, quem sente o aperto dos tentáculos e a asfixia que ele provoca é a Terra viva, todos os seus biomas e todos os vivos, humanos e além de humanos.

### 1.46 Capturas globais

Como visto até aqui, dentro do contexto das mudanças climáticas, a desconexão entre os pactos diplomáticos estabelecidos nas conferências do Clima (COPs) e a ausência de atos políticos subsequentes para cumpri-los — o que, por sua vez, aumenta a incompatibilidade entre a dinâmica capitalista e os ciclos ambientais — têm como causa principal justamente estes processos de “captura de bens e de objetivos comuns por interesses privados poderosos” (SANTOS, 2021). Como Dowbor, Boaventura de Sousa Santos afirma que tais processos de captura estão em andamento há bastante tempo, desde o século XVI, e são os seus modos de operação que mudam “de formas e de intensidade segundo os momentos históricos e os contextos sociais ou políticos” (idem). Atualmente, a intensidade dessa captura se revela no âmbito das relações internacionais, no fato de que não há instrumentos públicos multilaterais com poderes capazes de fazer frente ao poder financeiro e os interesses das corporações globais: “está sendo documentada a captura do processo de decisório da ONU pelos grupos corporativos” (DOWBOR, 2018, p. 130). De acordo com o estudo Global Policy Forum, os interesses corporativos adquiriram uma influência desproporcional “sobre o discurso político e a agenda das organizações internacionais”. É neste contexto que a ONU e as suas diversas agências — relacionadas ao clima, à saúde, à alimentação etc. — se revelam cada vez mais enfraquecidas, deslegitimadas e atropeladas pela ascensão de outras tribunas internacionais, como o Fórum Econômico Mundial (FEM), sediado em Davos, e por instituições como o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional — todos estes, organismos multilaterais regidos pelos interesses das

“economias centrais e dos investidores e credores internacionais” (SANTOS, 2021). No caso das políticas ambientais e climáticas, desde as suas primeiras edições, nos anos 1990, os painéis climáticos da ONU (COPs) sofrem forte influência dos estados detentores das maiores economias do mundo e das corporações industriais e financeiras que mais afetam o meio ambiente e o clima. Ao longo de toda a pandemia, a Agenda de Davos, por exemplo, buscou levar “ainda mais longe a captura privada do futuro comum”, ao indicar no documento “Great reset” sua ambição de subordinar ainda mais “as instituições multilaterais às decisões de organizações sigilosas e não sujeitas a qualquer escrutínio público, controladas por um grupo restrito das maiores corporações e da elite superrica” (idem).

É destes centros de decisão, sem qualquer vigilância cidadã ou democrática, que devem sair os comandos decisivos para as políticas dos governos (democráticos ou não democráticos, uma alternativa, para eles, cada vez menos relevante) e para as instituições da ONU das próximas décadas (SANTOS, 2021).

A luta ideológica fundamental do FEM e destas instituições se baseia, em termos práticos, “em retirar de cena qualquer ideia credível de alternativa real à gravíssima crise ecológica e social que o mundo enfrenta” (idem). Tais alternativas, que hoje circulam entre as universidades, os movimentos sociais e de juventude, apontam para uma urgente transição “para uma sociedade pós-capitalista, pós-racista e pós-sexista, assente na ideia de que a natureza não nos pertence, nós é que pertencemos à natureza” (ibidem).

### **1.47 A pegada ecológica da ‘humanidade’**

Além de negligenciar e/ou negar as evidências científicas e os caminhos apontados pelas ciências da Terra e do Clima para mitigar os efeitos do colapso ecossistêmico, as principais lideranças políticas e econômicas globais ainda se recusam a reconhecer a realidade do jogo de forças entre o capitalismo e a Terra viva — a soberania da natureza sobre o capital —, assim como se recusam a aceitar, neste mesmo sentido, a realidade atual dos limites operacionais do gigante de braços capitalista em sua situação de pertencimento e de dependência em relação às bases materiais e aos humores de Gaia. Em persistente negação desta dinâmica relacional, ainda não aceitaram, portanto, que agora temos de “escolher entre salvar

o planeta vivo ou salvar o nosso modo de vida insustentável”, como disse Greta Thunberg logo após a COP26. Temos de escolher porque queremos e exigimos ambos — um planeta vivo e um modo de vida insustentável —, mas é “tarde demais” para querermos os dois, como diz Greta.

Na verdade, nem sequer há escolha. Afinal, a insustentabilidade dos modos de produzir e de consumir regidos pela dinâmica capitalista se torna, a cada ano, mais evidente, sobretudo através de um parâmetro de medição de impactos que se convencionou chamar de “pegada ecológica da humanidade”. De acordo com a Global Footprint Network, trata-se da mensuração da quantidade de “terra biologicamente produtiva e de água um indivíduo, uma população ou uma atividade requer para produzir todos os bens, produtos e serviços que consome e para absorver os resíduos que gera”. Mas a própria ideia de uma “pegada ecológica” vai além dos limites estabelecidos por esta métrica, que se dispõe a ser “uma forma de traduzir, em hectares (ha), a extensão de território que uma pessoa ou toda uma sociedade ‘utiliza’, em média, para se sustentar”. Indo além de uma medição por área, a atual “pegada ecológica”, como mensurada pelo WWF (World Wide Fund for Nature), revela tanto o ritmo crescente das taxas de consumo de recursos naturais, como também uma acelerada perda de biodiversidade e de bioatividade nos mais diferentes biomas planetários. É o que mostra o “Relatório Planeta Vivo 2020”, produzido pela WWF. Segundo o estudo, desde 1970 o ritmo anual de consumo de recursos naturais tem excedido a capacidade anual do planeta de regenerar estes mesmos recursos. Tal descompasso, nomeado de “pegada ecológica”, significa, atualmente, que a “humanidade” consome um planeta e meio de recursos a cada ano: “Todos os anos, o saldo ecológico da humanidade fica no vermelho”, diz o relatório. Mas não é só: o dia em que entramos no vermelho, conhecido como o “Dia da sobrecarga da Terra”, também acontece cada vez mais cedo — em 2000 foi em 5 de outubro, já em 2021 a cota de gastos foi atingida dois meses antes, em 29 de julho. De agosto a dezembro de 2021, portanto, a “humanidade” viveu às custas do “cheque especial” da Terra, o que, obviamente, não existe, mas cujos impactos negativos são mais do que reais e vão muito além das coordenadas econômicas e de seu instrumental de mensuração da existência.

Todos os anos ultrapassamos o limite do que o planeta pode nos dar. É quando o nosso consumo, em um ano, é maior que a capacidade de regeneração dos recursos da Terra. Consumimos um planeta e meio de recursos todos os anos. Daqui a pouco precisaremos de três planetas Terra para sustentar a nossa população (KAKABADSE, 2014).

## 1.48 O capitalismo não cabe na Terra

Como se não bastasse, se o capitalismo não fosse — como é — incompatível com as premissas de abstrações como a democracia, a justiça e a igualdade, e se revelasse capaz de cumprir sua promessa — desde sempre falsa e inexequível — de distribuição e partilha de recursos e riquezas de modo o mais igualitário possível para toda a humanidade, e se a partir de então — forçando ainda mais esta especulação delirante — o tão legitimado, idealizado e propagado padrão de ~~vida~~ consumo — consumo de vida? — de um americano médio fosse finalmente garantido a todos, tal milagre distributivo de riquezas e de poder de consumo seria um feito tão trágico e desastroso que demandaria a utilização de recursos de nada menos do que cinco planetas Terra ao ano para ser atingido (BARROUX, 2019). Mas em vez de cinco planetas ou um planeta e meio, só há um, e esse um não comporta os infinitos desejos, sonhos e vontades criadas pelas máquinas de modernização capitalistas. É a revelação desta incompatibilidade que Bruno Latour destaca como um dos mais importantes acontecimentos da COP21, realizada em Paris em 2015. Não teriam sido os acordos e as metas estabelecidas os acontecimentos mais importantes, mas sim o fato de que ali os países signatários “davam-se conta, horrorizados, de que se todos avançassem conforme as previsões de seus respectivos planos de modernização, não existiria planeta compatível com suas expectativas de desenvolvimento. Iriam precisar de vários planetas, e eles só têm um” (LATOUR, 2020a, p. 11).

É claro que não foi na Paris de 2015 que esta incompatibilidade se revelou. Como vimos, desde os anos 1970 obras como *Limites do crescimento* e muitas outras já expunham tal descompasso. Na Paris dos anos 1970, mais precisamente em 1978, André Gorz abria seu *Ecologia e liberdade* com uma frase fulminante: “O capitalismo de crescimento está morto”. Desde então, no entanto, o cadáver segue matando. Mas a importância de Gorz está no fato de que este autor e filósofo foi um dos primeiros pensadores pós-marxistas a dar especial atenção para a inextricabilidade entre as crises políticas, sociais, econômicas e a ecologia, afirmando a necessidade de nos reorientarmos existencialmente a partir de um “realismo ecológico” como primeiro passo a fim de se compreender os impasses, as frustrações e imaginar possíveis caminhos para os “becos sem saída” produzidos pelo que ele nomeava de “capitalismo de crescimento”, aquele que deveria “garantir

a abundância e o bem-estar a todos”, mas que “criou necessidades mais rapidamente do que pode satisfazê-las”. A carta realista-apocalíptica de Gorz gritava em alto que o “nosso mundo está acabando” e que “nosso atual modo de vida é sem futuro”. Desde então, ao longo dos últimos 45 anos, o “nosso” mundo continuou acabando porque alguns, há séculos, pretenderam e insistiram que sim — embora o mundo não pertença a ninguém e todos pertencem ao mundo. Foi precisamente esta ambição de domínio, de controle e de propriedade ansiada pelo “mundo de consumo” do “capitalismo de crescimento” colonialista e moderno que seguiu sugando e consumindo o mundo, enquanto a janela para um futuro viável seguia e ainda segue se fechando.

Quatro décadas antes de Moore e de muitos que vieram depois, portanto, Gorz já afirmava que para compreender a “crise atual” é preciso “levar em conta um simples fato: a atividade humana encontra no mundo natural seus limites externos e, ao ignorar esses limites, provoca-se uma reação que assume, num primeiro momento, formas discretas, ainda que mal compreendidas: novas doenças e novas formas de mal-estar, crianças desajustadas (mas mal ajustadas a que?)”, além de “uma queda na qualidade de vida a despeito dos níveis crescentes de consumo material”. A tal “crise atual”, referida por Gorz, que, por sua vez, segue atualizando sua atualidade, era e é uma “crise de nossas relações com a natureza, com nossos corpos, com o outro sexo, com a sociedade, com nossa descendência, com a História”. “Nós sabemos”, dizia Gorz, que “a sociedade industrial se desenvolveu através da pilhagem acelerada de reservas cuja criação precisou de milhões de anos”, e tanto nos anos 1970 como no agora, a maioria dos economistas, “sejam clássicos ou marxistas, rejeitaram todas as questões sobre o futuro de longo prazo — do planeta, da biosfera, das civilizações”. Gorz já citava, criticamente, a tirada neoliberal-mortífera de Keynes — “A longo prazo, todos estaremos mortos” — para evidenciar “que o horizonte temporal dos economistas não excede os próximos dez ou vinte anos”:

A resposta dos economistas até agora consistiu essencialmente em desconsiderar como “utópicos” ou “irresponsáveis” aqueles que focaram a atenção nestes sintomas de uma crise na nossa relação fundamental com o mundo natural, uma relação na qual toda atividade econômica está fundamentada. O conceito mais ousado que a economia política moderna se atreveu a prever foi o de “crescimento zero” do consumo físico. Somente um economista, Nicholas Georgescu-Roegen, teve o bom senso de apontar que, mesmo em crescimento zero, o consumo contínuo de recursos escassos resultará inevitavelmente na sua exaustão completa. E que o ponto não é se abster de consumir mais e mais, mas sim consumir menos e menos — não há outra forma de conservar as reservas disponíveis para as futuras gerações. Isso é o de que se trata o realismo ecológico. (...) Hoje em dia, não consiste em

utopia (ou *falta de realismo*) preconizar o bem-estar pelo decrescimento e pela subversão do atual modelo de vida dominante; a falta de realismo (utopia) consiste em crer que o crescimento da produção social ainda pode trazer melhora no bem-estar e que ele ainda é materialmente possível (GORZ, 1978).

De lá pra cá, o que diz Gorz parece continuar valendo: “A ciência, fomos assegurados, iria encontrar novos caminhos; a engenharia iria descobrir novos processos sequer sonhados hoje em dia”. Sim, é verdade. Acontece que “a ciência e a tecnologia acabaram fazendo essa descoberta central: toda atividade produtiva vive dos empréstimos que ela faz aos recursos finitos do planeta e das trocas que ela organiza dentro de um sistema frágil de múltiplos equilíbrios”. Portanto, se “continuarmos como antes, os oceanos e os rios se tornarão estéreis, o solo infértil, o ar irrespirável nas cidades, e a vida se tornará um privilégio reservado para espécimes selecionados de uma nova raça de humanos, adaptada por condicionamento químico e programação genética para sobreviver em um novo nicho ecológico que os engenheiros biológicos terão sintetizado para ela”. Gorz, assim, parece antecipar o ceticismo de cientistas contemporâneos em relação ao salvacionismo tecnológico — as promessas reparadoras das novas tecnologias, sobretudo da geoengenharia —, assim como seus alertas sobre os possíveis feedbacks positivos, imprevisíveis, não-lineares e irreversíveis destas intervenções tecnológicas na geosfera, na biosfera e na atmosfera.

É possível imaginar toda sorte de paliativos para um ou outro dos problemas que deram origem à presente crise. Mas a sua novidade é que ela será agravada por cada uma das soluções sucessivas e parciais pelas quais se busca superá-la (GORZ, 1978).

Em outras palavras — como brincou a sério a escritora Ursula K. Le Guin —, parece que estamos imersos num absurdo conto tecnocientífico em que, sob a iminência do apocalipse ecológico, se decide chamar o carrasco para salvar a vítima, ou seja: convocar alguns dos principais exploradores da Terra para salvar a Terra dos danos que eles causaram por séculos — e que continuam causando:

Se a tecnologia desenvolvida ao longo dos últimos 200 anos, e o crescimento populacional que ela possibilitou, causou a crise ecológica que nós — não estamos à beira de viver... — estamos começando a viver, dentro dela... Precisamos parar de fingir que isso irá acontecer. Está acontecendo. Aquecimento global, ou seja que nome for. Ok, o fato é: nós causamos muitos danos e estamos começando a ver qual é o preço disso. Bom, se tudo isso foi causado, em grande medida, pelas nossas maravilhosas altas tecnologias e pela exploração da Terra que elas requerem, então nós iremos convocar essa mesma tecnologia para consertar isso? Isso não é a definição de insanidade? Você faz algo errado e, então, você faz de novo e de novo? O conserto tecnológico — não digo que devemos abandonar a tecnologia —, mas esse tipo de conserto tecnológico que diz ‘nós vamos dar conta disso e daquilo, não se preocupe’, isso é algo que temos de pensar muito a respeito (LE GUIN, 2015).



O ceticismo de Le Guin em relação às múltiplas promessas de solução e de salvação vindas de tecnólogos, engenheiros e economistas também ressoa no pensamento de Ailton Krenak em seu *A vida não é útil*:

Estamos transformando os oceanos em depósitos de lixo impossíveis de tratar, mas vocês, certamente, vão escutar um bioquímico ou um engenheiro espertalhão dizendo que tem uma start-up que vai jogar um negócio na água, derreter o plástico e resolver tudo. Essa pilantragem orienta, inclusive, as escolhas de jovens que vão fazer especializações em universidades na Alemanha, na Inglaterra, ou em qualquer lugar, e voltam ainda mais convencidos do erro. Voltam, assim, transbordantes de competência para persuadir os outros de que comer o mundo é uma ótima ideia (KRENAK, 2020).

Para Krenak, “a cada passo que damos em direção ao progresso tecnológico, estamos devorando alguma coisa por onde passamos”. Ideia que antecipa outra, também formulada por Krenak, segundo a qual por onde passamos temos deixado crateras tão grandes que, em pouco tempo, estaremos impossibilitados não apenas de seguir à frente, mas também de voltar atrás.

Aquela orientação de pisar suavemente na terra de forma que, pouco depois de nossa passagem, não seja mais possível rastrear nossas pegadas está se tornando impossível: nossas marcas estão ficando cada vez mais profundas. E cada movimento que um de nós faz, todos fazemos. Foi-se a ideia de que cada um deixa sua pegada individual no mundo; quando eu piso no chão, não é o meu rastro que fica, é o nosso. E é o rastro de uma humanidade desorientada, pisando fundo. Um nenenzinho no colo da mãe balança a perninha e afunda o chão. Porque esse neném, para circular no mundo que vivemos hoje, vai usar produtos de higiene, fraldas, tecidos, materiais que, em algum lugar, estão comendo a Terra. Involuntariamente ele já está predando o planeta (KRENAK, 2020).

É neste sentido que Krenak afirma que “estamos comendo a Terra”. Se a ecologia surgiu, como ele diz, a partir da preocupação “com o fato de que o que buscamos na natureza é finito, mas o nosso desejo é infinito”, é precisamente a lógica capitalista-colonialista de dominação, exploração, expropriação, extração, extenuação e esvaziamento dos “recursos” físicos-subjetivos que oferece o “vazio perfeito” para a colonização do imaginário e para a introjeção dos desejos de consumo ilimitados criados pelas máquinas do capital. É neste sentido, portanto, que o consumismo aponta, inevitavelmente, para o consumo da Terra: “se o nosso desejo não tem limite, então vamos comer este planeta todo” (KRENAK, 2020). É, de fato, uma distopia: “em vez de imaginar mundos, a gente os consome” (idem). Foi precisamente esta preocupação e, portanto, a necessidade de contrapor e distinguir termos como “desejos” e “necessidades” que alimentou boa parte da crítica ao relatório final da Rio+20, realizada no Rio de Janeiro em 2012, intitulado “O futuro que queremos”:

Acho que as Nações Unidas e nossos governos se equivocaram ao colocar na declaração o título ‘O futuro que queremos’. Porque o que queremos não tem limite. Acho que deveria ser ‘o futuro que necessitamos’. (...) O futuro que necessitamos tem controles, regras claras que definam quais são os limites em função da capacidade da Natureza de prover. Neste momento, estamos consumindo um planeta e meio, estamos destruindo o “capital” natural. Seguindo assim, nos próximos 20 anos já estaremos comendo dois planetas e enfrentaremos falta de água, falta de alimentação. (...) Todo o documento diz apenas: “no futuro, pensaremos”. Mas não há mais tempo de pensar no futuro. O futuro é agora (KAKABADSE, 2012).

### 1.49 Injustiça climática

Mesmo considerando a absoluta pertinência do pensamento de Krenak a respeito da “pegada global” de uma humanidade desorientada, é preciso, porém, destacar que a referida “pegada ecológica” não pode ser compreendida de modo homogêneo. A queima de combustível fóssil para a produção e consumo de energia, e as consequentes emissões e concentrações de GEEs na atmosfera não se dão na mesma escala em todos os países ou em todos os povos e culturas do mundo, muito pelo contrário. A pegada ecológica da “humanidade” é uma medida globalizante, indiferenciada, e que diz respeito, sobretudo, aos padrões de extração, produção e consumo de uma minoria populacional concentradora de poder, recursos e riqueza: a elite econômica dos países mais ricos do mundo. Em outras palavras: são poucos extraíndo-consumindo muito, e muitos extraíndo-consumindo pouco: “um habitante de Luxemburgo, por exemplo, emite em média 300 vezes mais CO<sub>2</sub>—equivalente do que um habitante da Etiópia. Alguém entre os 10% mais ricos dos EUA emite 500 vezes mais do que um habitante de Malawi” (COSTA, 2020).

Não somos muitos consumindo muito. É uma minoria que está consumindo para muito além do que é razoável. Energia e matéria-prima para suprir um modo de vida de elevado consumo de bens e serviços que simplesmente não cabe neste planeta. O impacto ambiental humano não é simplesmente um impacto individual abstrato multiplicado pelo total de pessoas, mas o resultado de um modo de vida e um padrão de consumo específicos (COSTA, 2020).

Tais padrões de extração, produção, demanda e consumo, por sua vez, são pressionados a crescer e a se ampliar de modo incessante pela ininterrupta máquina do capital que produz, a um só tempo, como num sistema em retroalimentação, processos de devastação que incidem sobre as três ecologias pensadas por Félix Guattari: as ecologias ambientais, sociais e mentais. Trata-se, assim, de um processo tríplice de: 1) invasão, dominação e exploração de todos os “corpos” vivos: da Terra, dos humanos e dos não humanos; 2) escavação, mineração e

produção de vazios, perturbações e desordens sociais e subjetivas e, assim, de carências e desejos infinitos; 3) e, para supri-los ou compensá-los, processos de expropriação, extração e devoração glutônica e extenuadora dos finitos recursos da Terra — “recursos” estes que compõem uma fina camada de superfície terrestre nomeada pelos geólogos de “zona crítica” da Terra, uma finíssima película que comporta toda a bioatividade do planeta e que se torna cada dia mais instável, esquelética e extenuada. Afinal, crescimento, expansão, desenvolvimento e, também, “entretenimento” ilimitados não vêm sem custo, endividamento e pagamento. Mas, afinal, quem é que paga, atualmente, a conta desta interminável rave da elite humana na Terra? Certamente aqueles que são excluídos e não participam da festa. Ou seja, os povos e países que menos emitem CO<sub>2</sub> e que menos produzem impactos na Terra, e que são os mais atingidos pelas consequências do Antropoceno. É precisamente este desequilíbrio que passou a ser caracterizado e compreendido como “injustiça climática”. São os mais pobres e os mais vulneráveis que pagam com suas vidas, casas e terras a conta pela irresponsabilidade da elite capitalista. Ainda que tardiamente, o mais recente relatório do IPCC destaca pela primeira vez tal injustiça.

Eventos climáticos extremos afetam países pobres de maneira mais grave e com perdas de vidas humanas geralmente maiores, como se viu com os deslizamentos em Serra Leoa em 2017 (mais de mil mortes), com a passagem do tufão Haiyan nas Filipinas em 2013 (mais de 6 mil mortes), com a passagem do furacão Matthew no Haiti em 2016 (mais de mil mortes) ou, ainda, com a onda de calor no subcontinente indiano em 2015 (quase 4 mil mortes). Portanto, também do ponto de vista de justiça social, é preciso que os mais ricos assumam o ônus da conta (COSTA, 2020).

A pandemia da Covid-19 só confirmou e intensificou tais desigualdades e injustiças. As populações mais pobres e vulneráveis — economicamente, socialmente, etnicamente e racialmente segregadas — foram as mais afetadas de modo direto e indireto pela pandemia: foram as que receberam a menor cobertura vacinal — 9 de cada 10 habitantes de países pobres ficaram sem vacina em 2021 — e as que registraram os maiores percentuais de casos graves e de óbitos. A pandemia acentuou a fome (OPAS, 2021), o desemprego, a pobreza e a desigualdade (UNSD, 2021) em todo mundo, como detalha o relatório “O vírus da desigualdade” (Oxfam, 2021a): as 1.000 pessoas mais ricas do mundo recuperaram todas as perdas que tiveram na pandemia em apenas nove meses, enquanto os mais pobres levarão pelo menos 14 anos para repor suas perdas. Mas não é só. Os bilionários e super-bilionários não só recuperaram perdas — aqueles que tiveram

perdas... —, mas enriqueceram nos dois primeiros anos de pandemia: os 10 maiores bilionários acumularam US\$ 540 bilhões em 2020 e US\$ 386 bilhões em 2021 (Oxfam, 2021b).

### 1.50 Sobre a responsabilização

Para pesquisadores e pensadores como Andres Malm, James Moore, Jean-Baptiste Fressoz, T.J. Demos, entre outros, a utilização do termo Antropoceno e sua evocação como um evento produzido por uma espécie (*Homo sapiens*) traria problemas à necessária tarefa de identificar e de responsabilizar os principais indutores do colapso ecossistêmico da Terra e, além disso, acarretaria em grandes injustiças, fazendo parecer que “toda a humanidade”, sem distinção, seria a responsável pelas múltiplas e aceleradas perturbações na Terra que conformam o Antropoceno. Para Fressoz (2016), o Antropoceno “certamente não é sobre uma espécie humana, um antropos indiferenciado”, “não é obviamente a humanidade, mas, na verdade, o capitalismo”, sendo mais indicado, portanto, a utilização do termo Capitaloceno a fim de marcar mais precisamente o principal responsável pela atual mudança de época geológica.

As estatísticas globais de consumo e emissões compactam as mil formas de habitar a terra em poucas curvas, apagando, da mesma forma, a imensa variação de responsabilidades entre os povos e as classes sociais (FREZZOZ, 2016).

Certamente a “pegada ecológica” da humanidade, como vimos, não pode ser compreendida de modo homogêneo, posto que ela é, em sua maior parte, resultado direto dos padrões de extração e de consumo de recursos de uma minoria populacional, uma elite concentradora de poder e da riqueza global. Considerando fundamental destacar a participação efetiva do capitalismo na desestabilização do Sistema Terra, assim como marcar a discrepância dos níveis de consumo e as injustiças das consequências do Antropoceno, o físico e climatologista Alexandre Araújo Costa (2020b) considera, ainda assim, “um espantinho gigantesco achar que o uso do termo Antropoceno implica dizer que todos os humanos têm o mesmo peso no desequilíbrio ecológico”. Crítico da proposta de substituição do Antropoceno pelo termo Capitaloceno, Costa afirma que ao seguir a lógica do Capitaloceno, “teríamos então de abandonar os termos mudanças climáticas antrópicas e aquecimento global antrópico para mudanças climáticas capitalistas e aquecimento

global capitalista, mas isso significaria a introdução de uma desnecessária polêmica de nomenclatura quando virtualmente todos os cientistas do clima entendem a profunda desigualdade de causa e efeito” (idem). Segundo Costa, a compreensão de que “os ricos respondem pelas emissões e os pobres arcam com os impactos” é algo absolutamente reconhecido pela comunidade científica, e que a consideração desta desigualdade intrínseca à crise climática tem motivado muitos cientistas “a se envolverem na luta política (...), o que faz muito mais sentido do que uma eventual disputa terminológica” (ibidem).

(...) é preciso entender que a crítica precisa ir além do desastre capitalista. Mesmo um hipotético sistema de propriedade social baseado na indústria e com tendências expansionistas (por exemplo, que emergisse de uma eventual vitória revolucionária na Alemanha e outros países industrializados nos anos 1910) iria produzir, muito provavelmente, um conflito ecológico — senão no mesmo grau, pelo menos do mesmo tipo — com o meio natural, já que o metabolismo de ambos os sistemas seria muito parecido (COSTA, 2020b).

Já Bruno Latour, por sua vez, ao mesmo tempo em que acena para uma necessária responsabilização da “coletividade humana”, “das nossas ações gigantescas enquanto humanos”, também reconhece a extrema dificuldade ou mesmo a impossibilidade de uma responsabilização da “humanidade”:

O ator humano coletivo a que se atribui o feito não é um personagem que pode ser pensado, dimensionado ou medido. Você nunca o/a encontra. Não se trata nem da raça humana como um todo, uma vez que o perpetrador é apenas uma parte dela: os ricos e abastados, um grupo que não tem forma definida nem limites, muito menos representação política. Como poderíamos ser “nós” os responsáveis por “tudo isso”, se não há nenhum corpo político, moral, pensante ou sensível capaz de dizer “nós”, nem ninguém para dizer orgulhosamente “essa responsabilidade é minha”? (LATOUR, 2021a).

Se está claro que não se trata de um antropos indiferenciado o principal indutor do Antropoceno, e que todos não têm a mesma “culpa” pela geração e pela intensificação do problema, isto, no entanto, não torna possível abstrair o fato de que um conjunto humano significativo — uma elite política, econômica, jurídica e ideológica da “espécie” — construiu, consolidou e segue intensificando as engrenagens de um modo de vida devastador e insustentável. Além disso, quando os geólogos — dentro do contexto de sua ciência, a geologia — se referem ao Antropoceno sua principal intenção é a de tornar evidente que, a partir de um determinado momento, a relativa estabilidade climática do Holoceno foi quebrada pela intensificação das atividades humanas, que “gradualmente se tornaram uma força geológica e morfológica significativa” (CRUTZEN; STOERMER, 2015), no

sentido de que os sedimentos geológicos do planeta passaram a ser tomados por resíduos de atividades de origem antrópica.

### 1.51 AntropoCapitaloceno

A proposta de substituição do termo Antropoceno por Capitaloceno, no entanto, também parece problemática porque, apesar de sua pertinente e correta busca por identificar o principal responsável pelo colapso ecossistêmico em curso — isto é, o capitalismo —, por outro lado acaba por fazer desaparecer o antropos do termo, e desta forma faz, estranhamente, parecer que o capitalismo é resultado de um processo autopoietico, um sistema autogerado, “sem pai nem mãe”, inventado, mantido e intensificado por entidades abstratas, fantasmáticas, não humanas, inapreensíveis e, portanto, também capazes de escapar aos chamados da responsabilização — afinal, o que são os capitalistas — e quem seriam eles? — a não ser os grandes profissionais da negação, da irresponsabilidade e da recusa em assumir qualquer responsabilidade?

Considerando, ao mesmo tempo, que há propósito e legitimidade na crítica dirigida ao termo Antropoceno, por uma universalidade que dificulta a determinação dos principais agentes responsáveis pela nova época geológica e por suas consequências, considero importante, por outro lado, vincular e destacar o antropos como agente formulador, mantenedor e intensificador do capitalismo e, assim, do Antropoceno. A desvinculação absoluta entre o antropos e os transtornos geofísicos e bioquímicos do Antropoceno parece-me um equívoco, assim como a única vinculação entre o capitalismo e a nova época geológica acaba por enfraquecer a dimensão geológica do antropos e, principalmente, sua responsabilidade pela criação do capitalismo. Sendo assim, me parece mais adequada uma proposta de partilha das responsabilidades também no termo a ser utilizado para referir aos transtornos gerados pelo antropos capitalista. Proponho o AntropoCapitaloceno, portanto, em resposta à necessidade de encontrar um termo que pudesse partilhar estas responsabilidades, mesmo que as partes estejam sempre em desequilíbrio e que o capitalismo, sem dúvida, seja o maior responsável pelas múltiplas devastações e colapsos ecológicos e climáticos em curso.

## 1.52 Suspensão da imunidade

Se é tão difícil realizar a contento a tarefa da responsabilização, posto que os principais responsáveis sempre escapam — de todas as maneiras —, a escala planetária do Antropoceno, no entanto, não oferece a qualquer um a possibilidade de se colocar de fora, à parte ou de se pretender imune ao problema, já que estamos todos dentro — e, alguns, no centro — dele, e sem qualquer perspectiva de escape:

O Antropoceno designa um ponto de não retorno, uma bifurcação geológica na história do planeta Terra, sem retorno previsível à normalidade do Holoceno. (...) Se não sabemos exatamente o que o Antropoceno tem reservado para nós (as simulações do sistema terrestre são incertas), uma coisa é certa: entramos nele, sem esperança de sair, apanhados no vórtice caótico das ações e feedbacks que ligam o capitalismo industrial ao sistema terrestre (FREZZOZ, 2016).

Sendo assim, o Antropoceno é, também, um tempo que suspende qualquer imunidade, garantia de proteção e, portanto, qualquer isenção de responsabilidade — “imunidade”, no latim, significa “livre dos deveres; da doação, do pagamento, da contribuição” (Esposito, Sloterdijk, Preciado). O Antropoceno provoca e exige, precisamente, a suspensão da imunidade, no sentido de uma isenção de responsabilidade — por menor que seja. Deste modo, não há qualquer um que possa se colocar de fora do problema ou à parte da sua parte — mesmo que pequena — da responsabilidade, entendida enquanto tarefa de se habilitar a responder ou a buscar modos de resposta aos desafios trazidos pelo AntropoCapitaloceno à vida da/na Terra: “Vivemos num tempo que urge a suspensão da imunidade. Um tempo onde não há qualquer humano que possa se colocar de fora de sua responsabilidade para com a Terra, ou imune: “livre dos deveres” (SLOTERDIJK, 2009).

Para a teoria das esferas, sociedades devem ser compreendidas como agrupamentos co-imunitários, nos quais a proteção emerge no estar-junto da comunidade. Nessas unidades co-imunitárias, imunidade e comunidade andam de mãos dadas (SLOTERDIJK, 2017).

Enquanto esta nova comunidade coimunitária não vem, e enquanto ainda não praticamos o mutualismo — “a proteção mútua generalizada” (SLOTERDIJK, 2020) —, seguimos aturdidos entre a capacidade e a incapacidade de apontar responsáveis e de assumir responsabilidades. E assim, vivenciamos, de dentro, um naufrágio em andamento cada vez mais acelerado. Em resposta ao atual estado de paralisia “responsiva” e de “responsabilização”, e retomando, para a sua crítica, a famosa metáfora da obra *Naufrágio com espectador*, de Hans Blumenberg, o físico alemão Joachim Schellnhuber, considerando a atual impossibilidade de sermos

meros espectadores do Antropoceno, atualizou da seguinte forma a metáfora de Blumenberg: “Hoje em dia a metáfora do Titanic em direção ao iceberg é que estamos indo em direção a um iceberg, mas ninguém quer ser o capitão. Ninguém quer assumir a responsabilidade” (SCHELLNHUBER, 2018).

### 1.53 A distopia na origem?

Enquanto isso, no entanto, a insustentável dinâmica capitalista de expansão e de crescimento infinitos num planeta de contornos e recursos finitos continua operando a serviço-benefício de poucos e às custas de muitos, multiplicando, assim, cenários de injustiça por todo o planeta. Injustiças sociais, econômicas, climáticas e muitas outras produzidas e negligenciadas pelo poder estatal-capitalista-militar, este complexo gigante de cem-braços que segue dominado por uma ideologia antropocêntrica a fim de legitimar a autorreferência e a excepcionalidade de uma certa humanidade: branca, moderna, iluminista, capitalista etc. Uma certa humanidade que se vê como “a humanidade”. Que se crê onipotente e, sobretudo, detentora de uma carta branca para a dominação, a colonização e a exploração do planeta e de tudo que há nele. É como se a elite econômica e ideológica consumadora do AntropoCapitaloceno — capitalista, colonialista, imperialista, pós-industrial e neoliberal — seguisse à risca, de modo literal e mais incisivo do que em qualquer outro tempo, as antigas exortações inscritas no Gênesis bíblico: “Sujeitai a Terra. Dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre o gado, os répteis, e sobre todo o animal que se move sobre a Terra” — e podemos considerar aqui a “Terra” e “todo animal” como todos os “corpos” que a cosmovisão cartesiana-capitalista-colonialista desumanizou a fim de poder explorar, exaurir e lucrar sobre suas carcaças.

Sendo assim, portanto, podemos nos perguntar: a distopia atual já estava anunciada lá atrás, na narrativa bíblica da origem?

Faltava apenas este pequeno grupamento humano ecocida — a elite capitalista-colonialista-neoliberal — para finalmente conectar o Gênesis e o Apocalipse?

Seria o “apocalipse” atual, portanto, o momento da revelação — tal como aponta o sentido do termo “apocalipse” — de que a devastação final já estava inscrita e apontada desde a narrativa original?



E ao seguir e executar desde então esta narrativa — literalmente, pode-se dizer —, será esta insaciável ânsia humana por soberania, poder e controle sobre todas as formas e forças da vida — e, sobretudo, sobre as forças de morte; o velho sonho de neutralizar a morte —, será este impulso original e dominador, afinal, aquilo que resultará na apocalíptica devastação de tudo e na própria autoextinção humana? — ou mais precisamente: não exatamente “autoextinção”, mas sim a extinção de “todos” por “uns poucos”; será?

Ou o “apocalipse” atual é, ao contrário de um “apocalíptico final”, o instante da “salvadora” revelação de que a extinção ainda pode ser evitada a partir da recusa em seguir a narrativa original? A partir da recusa em pretender e perseguir soberania e imortalidade. Seremos capazes de abandonar estes “apocalípticos” e devastadores sonhos de dominação e de vida eterna? Por enquanto, apesar de poucos e honrosos esforços, ainda seguimos longe de alcançar e de reagir a esta hipotética revelação, e sendo assim, tanto a devastação como a extinção de inúmeras formas de vida seguem em acelerado fluxo. Ainda resta saber se também seremos consumidos — ou, na verdade, quando? Mas uma coisa é certa: sozinhos não escaparemos.

### 1.54 Extinção e protagonismo às avessas

Sob uma perspectiva estritamente biológica, sabemos que as “atividades humanas” contribuem muito pouco para o fortalecimento da bioatividade e para o incremento da biodiversidade de Gaia se comparadas às atividades bióticas de variadas outras espécies, entre as quais os vírus e as bactérias: “Desde o início, as bactérias e seus parentes foram, e ainda são, os maiores de todos os terraformadores (e reformadores) planetários” (HARAWAY, 2016a). Mas para além desta “pequena contribuição humana”, o Antropoceno traz entre os seus indicadores dados que posicionam o elemento humano como agente “antibiótico”, ou seja, um indutor de letalidade em larga escala. Sob tal perspectiva, o antropos indiferenciado do Antropoceno se revela como o principal responsável pelo aumento e pela aceleração das atuais taxas de perda de biodiversidade no planeta: 1 milhão de espécies são extintas ao ano; tal ritmo é 1.000 vezes mais veloz do que em processos naturais. São estes números que configuram a sexta extinção em massa de espécies da História da Terra, um dos principais fenômenos engendrados na teia do Antropoceno. Como revela o premiado livro *A sexta extinção: Uma história não*

*natural*, da jornalista e escritora americana Elizabeth Kolbert, se a cada ano desaparecem um milhão de espécies vivas, nos próximos 100 anos 50% da biodiversidade terrestre poderá ter sido exterminada.

Nenhuma criatura alterou a vida no planeta dessa forma, mas, ainda assim, já ocorreram eventos comparáveis. Muito, mas muito de vez em quando, no passado remoto, o planeta sofreu mudanças tão violentas que a diversidade da vida despencou de repente. Cinco desses antigos eventos tiveram um impacto catastrófico o suficiente para merecer uma única categoria: as Cinco Grandes Extinções. (...) Embora ainda seja demasiado cedo para saber se atingirá as proporções dos anteriores, esse novo evento fica conhecido como a Sexta Extinção. (...) A extinção em curso tem sua própria causa original — não é um asteroide ou uma erupção vulcânica maciça, mas “uma espécie daninha” (KOLBERT, 2014, p. 241).

Todas estas cinco extinções anteriores — a última delas ocorrida há 65 milhões de anos, dando início à Era Cenozoica, ou a Era dos Mamíferos — foram causadas ou desencadeadas, de modo direto ou indireto, por eventos externos, sobretudo, pelo impacto de asteroides ou de cometas que entraram em colisão com o planeta. O caráter único desta Sexta Extinção, portanto, está no fato de que se trata do primeiro fenômeno de extinção massiva de espécies desencadeado por um “agente interno” e num curtíssimo intervalo de tempo: as atividades extrativas e produtivas assustadoramente intensas, praticadas nos últimos 150 anos, por uma reduzida parcela populacional de uma única espécie, ou seja, as lideranças econômicas do capitalismo-industrial-financeiro.

Não são os “humanos” em geral, mas o capitalismo global, presa de sua própria lógica expansiva e destrutiva, o responsável primário da aniquilação da biodiversidade em curso. Mas o fato é que, de qualquer modo, os números não mudam: um milhão de espécies ou 12,5% do total estimado de espécies (eucariontes) podem se extinguir, muitas delas nas próximas poucas décadas (MARQUES, 2021).

Além de ser causada por processos de colapso desencadeados por um agente endógeno, a sexta extinção também se difere das anteriores pela rapidez com que se extingue tal volume de espécies. Seu ritmo sem precedentes é verificável através de uma mensuração que se dá não mais em escala geológica, “mas numa escala histórica, e a unidade de tempo em que se mede essa escala está se abreviando” (MARQUES, 2015):

Em 1900, ela ocorria na escala de séculos. Cinquenta anos atrás, a escala de observação mais adequada seria a década. Hoje, a unidade de mensuração do avanço da sexta extinção é o ano ou mesmo o dia. (...) A velocidade fulmínea da sexta extinção é sua característica mais destrutiva, já que suprime uma variável crucial da evolução: o tempo necessário às espécies para se adaptarem e sobreviverem às mudanças ambientais em curso (idem).

O que o poder antibiótico e predatório do capital tem realizado, portanto, é o esvaziamento progressivo da vida que ainda há na Terra. Ao aquecer a atmosfera, desequilibrar o clima e destruir múltiplos biomas, o AntropoCapitaloceno produz extermínios em série de espécies, com taxas de perda de biodiversidade cada vez mais aceleradas: o Índice Planeta Vivo global de 2020, que monitora cerca de 4.400 espécies, registrou uma queda média de 68% nas populações monitoradas de mamíferos, aves, anfíbios, répteis e peixes entre 1970 e 2016.

Mesmo quando a destruição das espécies vegetais e animais não é o foco de seu negócio, o capitalismo global é sistemicamente a causa principal de seu colapso. Um estudo de 2012 publicado na *Nature* mostra que cerca de um terço das espécies animais ameaçadas de extinção nos países “em vias de desenvolvimento” está nessa condição em decorrência do comércio internacional de bens manufaturados e de commodities (MARQUES, 2015).

Assim, a centralidade humana requerida pelo antropocentrismo moderno assume no contexto do Antropoceno e da Sexta Extinção tão somente um incontestável protagonismo negativo: a elite econômica da espécie é, de modo indisputável, a principal responsável pelo decrescimento da biodiversidade, da bioatividade, da viabilidade da vida e da habitabilidade do planeta. Não à toa, o tão especulado e temido desaparecimento da humanidade da Terra produziria, nos anos subsequentes ao “game over” para os humanos, uma intensa retomada da bioatividade e da biodiversidade no planeta. Este “mundo sem nós” foi investigado e imaginado pelo jornalista americano Alan Weisman em *O mundo sem nós* (2007), escrito a partir da seguinte questão endereçada a cientistas e pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento: o que aconteceria ao nosso planeta se os humanos fossem extintos? As respostas, com todas as suas diferenças e especificidades, convergiam para um mesmo denominador comum: haveria um aumento da biodiversidade em escala global.

### 1.55 Do Capitaloceno ao Necroceno

É precisamente a intensidade deste negativo impacto humano nas taxas de biodiversidade planetária, portanto, aquilo que leva o historiador ambiental americano Justin McBrien (2016) a propor que a referida Sexta Extinção Massiva de espécies se trata, na verdade, do Primeiro Evento de Extermínio, um processo através do qual o capitalismo arrasta a Terra ao que ele nomeia de “Necroceno”, a “era da nova morte necrótica”. Para McBrien, comparar a escala e o ritmo da atual

perda de biodiversidade aos cinco eventos de extinção anteriores seria negligenciar que aquilo que está em jogo agora não tem “análogo geológico” — sobretudo por sua velocidade. Mas além disso, a principal diferença é que a extinção massiva em curso é resultado de atividades de erradicação conscientes, planejadas e informadas (HUROWITZ et al., 2019), e não de um acidente imprevisível e inesperado, advindo de eventos cósmicos, como a colisão de meteoros (BLACK, 2019), ou alheios ao humano, como os vulcanismos, no qual todos os viventes terrestres seriam, de modo indiferenciado, tão somente vítimas. Trata-se, pelo contrário, de um fenômeno produzido e liderado por uma “facção de autocratas” e de “exemplares de decadência kakistocrática” (MCBRIEN, 2019) — kakistocracia entendida enquanto o governo do pior. McBrien se refere a lideranças de estados e de corporações transnacionais que parecem disputar o primeiro lugar no ranking do ecocídio global em curso, tendo articulado todos os elementos indispensáveis ao governo do pior: “neoliberalismo decadente, catástrofe climática, supremacia branca e teorias conspiratórias. Trump e Bolsonaro são caricaturas do Primeiro Evento de Extermínio” (idem). Em ressonância com as noções de biopoder, de Michel Foucault, e de necropolítica, de Achille Mbembe — necropolítica como “o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018, p. 5) ou a soberania máxima que confere a alguns “o direito de matar, deixar viver ou expor à morte” (idem, p. 6) —, McBrien busca destacar que os processos necróticos desencadeados pelo capitalismo — “a lógica capitalista de acumulação ecogenocida”, ele diz — fazem morrer, via extinção, vidas humanas e não humanas, assim como promove a erradicação “cultural das línguas, tradições e conhecimentos coletivos que constituem a diversidade da vida”. McBrien propõe o Necroceno como um momento dentro do Capitaloceno, ou a “sombra dupla” do Capitaloceno, a “era do capital” proposta por Jason Moore, cujo ponto de início seriam as primeiras investidas capitalistas-coloniais dos séculos XV e XVI. Para McBrien, “o capital nasceu da extinção e, a partir do capital, a extinção fluiu”, e desde então o capitalismo “necrotiza a biosfera planetária, deixando para trás apenas a decadência”.

O capital não apenas rouba o solo e o trabalhador, como observa Marx, ele necrotiza o planeta inteiro. Aqui está uma “fenda metabólica” — entre terra e trabalho — impulsionada pelas contradições do acúmulo sem fim. Esse acúmulo não é apenas produtivo; é necrótico (...) O capital é a Sexta Extinção personificada: ele faz um banquete de mortos, e ao fazê-lo, devora toda a vida. (...) O capitalismo deixa em seu rastro o desaparecimento de

espécies, línguas, culturas e povos. Ele persegue a obsolescência planejada de toda a vida. A extinção está no cerne da acumulação capitalista (MCBRIEN, 2016, p. 116).

O Necroceno, portanto, reapresenta a história de expansão do capitalismo como um processo de extinção. Para McBrien, a “acumulação de capital” é “o potencial de extinção da acumulação — um potencial cada vez mais ativado nas últimas décadas”. Um processo de extinção que “não é simplesmente biológico, de extinção de espécies”. É também, como vimos, a extinção “de culturas e línguas, seja pela força ou pela assimilação; é a exterminação de povos, seja pelo trabalho ou pelo assassinato deliberado; é a extinção da terra no esgotamento de combustíveis fósseis, de minerais raros, e até mesmo do elemento químico hélio; é a acidificação e a eutrofização dos oceanos, o desmatamento e a desertificação, o derretimento das camadas de gelo e a elevação do nível do mar; a grande mancha de lixo do Pacífico e o sepultamento de resíduos nucleares; McDonalds e Monsanto” (MCBRIEN, 2016, p. 117). O capitalismo, como compreendido por Moore, não é apenas um sistema econômico, mas uma “ecologia mundial” que só pode se estabelecer e se expandir a partir da legitimação do racismo, da escravidão e do especismo, que transforma em “natureza barata” todos os corpos que encontra pelo caminho e os determina a trabalhar e gerar mais-valia ao menor custo possível para o explorador e ao máximo custo de vida para o explorado, ou seja, ao custo da sua própria vida, de seu extermínio.

A escravidão racializada, a caça às bruxas em massa e a destruição dos povos indígenas e das ecologias produziram as condições para que o capital prosperasse. Até hoje, o acúmulo de capital tem procedido pela desapropriação violenta ou assassinato de povos, seguido pela extração necrótica de recursos que destrói as ecologias locais pelo propósito do acúmulo (MCBRIEN, 2019).

A necrose, como se sabe, é um processo de neutralização do fluxo vital ou de mortificação desordenada de um tecido celular. São lesões traumáticas causadas por diferentes fatores — ausência de oxigênio, de fluxo sanguíneo, ou por agentes químicos tóxicos ou biológicos como fungos, bactérias e vírus — que se desenvolvem via autólise, um processo de autodigestão em que a célula destrói a si mesma. Autoaniquilação, portanto. As necroses capitalistas, portanto, seriam lesões traumáticas históricas e contemporâneas que efetuam a destruição ou a aniquilação da vitalidade — via asfixia, isquemia, toxinas e infecções — dos seus múltiplos pontos de incidência. É neste sentido que, para McBrien, “o processo de necrose é central” (2016, p. 117) neste Primeiro Evento de Extinção, assim como o

capitalismo é central na “histórica produção de extinção em massa” (2019). Um processo degenerativo — de invasão, dominação, exploração, expropriação, extração, extenuação e aniquilação — a serviço do acúmulo que, replicado em todo o mundo, afeta a trama da vida em escala planetária, “acelerando a morte da vida em toda a Terra” (idem).

O capitalismo é a transmutação recíproca da vida em morte e da morte em capital. A necrose é o modo de apoptose do capital, reproduzindo os meios de produção através de sua destruição. É ao mesmo tempo saprófita e parasitária: alimenta-se da mesma natureza viva e morta; procura torná-las indistintas. Do ponto de vista do Necroceno, o capital aparece como uma espécie, um alimentador oportunista de detritos que produz extinção em massa no presente através da exploração de extinções passadas. Quanto mais o capitalismo exerce seu poder planetário através da intensificação da extração de excedentes de Natureza Barata (Moore), mais ele necrotiza a ecologia mundial que criou (MCBRIEN, 2016, p. 117).

Apesar de o capital afirmar-se como o poder soberano capaz de determinar “quem pode viver e quem deve morrer” e, então, impor a morte, é preciso retomar a perspectiva de Moore sobre a inserção e a dependência do capitalismo em meio à teia de vida de Gaia. Existem limites para a operação necrótica do capital. No entanto, sua performatividade empenha-se em afirmar e nos convencer de seu poder ilimitado, em nos subjugar à sua soberania máxima, aceitar seu inescapável controle e, assim, desmobilizar e neutralizar quaisquer impulsos físicos e imaginários de resistência, de luta, de fuga e de saída do labirinto capitalista, de sua casa de espelhos que nos desorienta e nos confronta com replicações infinitas do mesmo, tentando nos impedir, a todo custo, de abrir outros caminhos possíveis. Para McBrien, portanto, o capitalismo atua como um performer do terror, capaz de causar inúmeros danos enquanto atua, mas, ao mesmo tempo, inconsciente dos seus próprios limites e, de certo modo, incapaz de levar sua performance até o fim. O capitalismo, para McBrien, atua como um “sequestrador com uma bomba amarrada ao peito” (2019). Ele exige “nossa aquiescência ou acionará o botão de autodestruição da Nave Espacial Terra. Mas suas ameaças são ocas — o capital não é maior que a vida; ele nunca a subsumirá inteiramente sob sua vontade” (idem).

(...) A extinção é tanto o sucesso imediato quanto o fracasso final da verdadeira subsunção da terra pelo capital. (...) A verdadeira subsunção da terra sob o capital é impossível: o capital nunca escapará do mundo material em que atua. A lógica da acumulação não é capaz de superar a extinção porque a acumulação e a extinção são o mesmo processo. Eles não podem ser desacoplados. Mas o ser humano pode ser desacoplado do Capital. O capital é a extinção. Nós não somos (MCBRIEN, 2016).

### 1.56 Descolonizar o imaginário e atravessar o problema

É precisamente este trabalho de descolonização e de libertação do imaginário da captura distópica capitalista que o autor parece invocar ao sugerir que é possível e preciso imaginar o fim do capitalismo e não o fim do mundo. Afinal, o “foco em um futuro distópico apenas permite aos privilegiados ignorar o horror distópico que já existe agora para muitas pessoas neste planeta” (2019). Pessoas que foram arrancadas de seus mundos, que perderam seus mundos, mas ainda assim lutam, cantam e dançam, como diz Ailton Krenak, para adiar os “fins de mundo” e, sobretudo, inventar “outros mundos possíveis” em meio, em resistência e em perfuração ao “impossível” performado e sustentado cotidianamente pelo capital.

É o que há séculos e ainda agora praticam os mais diferentes povos originários de terras invadidas e devastadas. É o que faz os Krenak, por exemplo, em sua decisão de habitar, ficar e viver com o problema, ou seja, em continuar à margem esquerda do Rio Doce e revitalizar pouco a pouco os mundos e os vivos aniquilados pela lama tóxica da Vale que engolfou o rio, o Watu, o avô dos Krenak. Viver a experiência do desastre ou da catástrofe é, para os Krenak, o único jeito de lidar, atravessar e superar o problema — sem desvios, fugas e auto-enganos. Ficar e viver com o problema é o único meio de recompor os tecidos de vida necrosados pelo capital através de práticas de revolvimento e de envolvimento com a terra, por mais machucada e estéril que ela pareça estar. É neste sentido que os povos indígenas estão, de fato, na linha de frente da guerra existencial contra o capitalismo necrótico que, há séculos, promove extinções e extermínios em série.

Estou há dois anos vivendo na margem esquerda de um rio junto com as outras famílias do meu povo que, do ponto de vista prático, tinham que ter sido removidas daqui, como o que aconteceu com o pessoal de Brumadinho, de Bento Rodrigues e outros lugares. Os Krenak não aceitaram ser retirados, quisemos ficar no lugar do flagelo. “Ah, mas vocês não têm água!” E daí? “Ah, mas não tem comida!” E daí? “Ah, mas vocês podem morrer aí!” E daí? Sabemos que esse lugar foi profundamente afetado, virou um abismo, mas estamos dentro dele e não vamos sair. É uma questão que incomoda, mas é preciso estar nessa condição para poder produzir uma resposta em plena consciência. Consciência do corpo, da mente, consciência de ser o que se é e escolher ir além da experiência da sobrevivência (KRENAK, 2020).

Pra Krenak, aceitar as “soluções” ou as “alternativas infernais” do capital — remoção, “operação de resgate”, compensação financeira, entre outras — é se deixar capturar por uma lógica utilitária e instrumental que reduz a vida a uma

atividade funcional e a natureza a um recurso útil à otimização da engrenagem produtiva, cumulativa e destrutiva do capital. Para ele, “reabilitar” a terra, sob tal lógica, é restaurá-la à condição de recurso para torná-la novamente “operante”, “partindo da ideia de que a vida é útil”, mas acontece que, para Krenak, “a vida não tem utilidade nenhuma: A vida é tão maravilhosa que a nossa mente tenta dar uma utilidade a ela, mas isso é uma besteira. A vida é fruição, é uma dança, só que é uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária” (2020).

(...) Nós temos que ter coragem de ser radicalmente vivos, e não ficar barganhando a sobrevivência. Se continuarmos comendo o planeta, vamos todos sobreviver por só mais um dia. (...) Nós estamos, em nossa relação com a vida, como um peixinho num imenso oceano, em maravilhosa fruição. Nunca vai ocorrer a um peixinho que o oceano tem que ser útil, o oceano é a vida. Mas nós somos o tempo inteiro cobrados a fazer coisas úteis. (...) Os povos originários ainda estão presentes neste mundo não porque foram excluídos, mas porque escaparam, é interessante lembrar isso. Em várias regiões do planeta, resistiram com toda força e coragem para não serem completamente engolfados por esse mundo utilitário. Os povos nativos resistem a essa investida do branco porque sabem que ele está enganado, e, na maioria das vezes, são tratados como loucos. Escapar dessa captura, experimentar uma existência que não se rendeu ao sentido utilitário da vida, cria um lugar de silêncio interior. (...) O que nos resta é viver as experiências, tanto a do desastre quanto a do silêncio. Às vezes nós até queremos viver a experiência do silêncio, mas não a do desastre, pois é muito dolorosa. Nós, Krenak, decidimos que estamos dentro do desastre, ninguém precisa vir tirar a gente daqui, vamos atravessar o deserto, temos que atravessar. Ou toda vez que você vê um deserto você sai correndo? Quando aparecer um deserto, o atravessa (KRENAK, 2020).

### 1.57 Atravessar os fatos

Em meio ao atual processo de desertificação planetária, portanto, não há para onde escapar. É preciso atravessar os fatos — a extenuação dos recursos do planeta, o colapso de múltiplos biomas e ecossistemas, os desequilíbrios e mutações climáticas, o ultrapasse dos limites ecossistêmicos da Terra e a aceleração da perda de biodiversidade —, e eles indicam o óbvio: o Antropoceno irrompe na cena dos tempos como decorrência de um momento em que certo grupamento humano pretendeu se des-envolver e se desacoplar da Terra, mas sem contar com a “gravidade” disso, nos posicionou a todos, queiramos ou não, em rota de colisão com o planeta: é como se a espaçonave moderno-capitalista em seu progresso apontado para a fora da Terra de repente houvesse se transformado num meteoro que se dirige contra a Terra e, assim, produz este ínfimo instante no tempo geológico em que, de repente, deixamos de temer a grande catástrofe vinda do lado de fora — do cosmos, em forma de cometas, de meteoros e de entidades extra-



terrestres —, para notarmos que a grande catástrofe vinha de dentro da Terra, ou de “nós”, mas sobretudo do edifício psíquico e ontocosmológico do autointitulado humano moderno: “O inimigo, em suma, somos ‘nós’ — nós os humanos” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014).

Nesse embate, o mais provável, como já vimos, não é bem o fim da Terra ou da vida no planeta, mas o colapso de múltiplas espécies, como já temos visto, e, também, da comunidade humana, o seu desaparecimento, em alguma momento — queiramos ou não. Sendo assim, diante da Sexta Extinção Massiva ou do Primeiro Evento de Extermínio da História da Terra, o fato é que certa elite do poder estatal-capitalista tornou a “humanidade”, a um só tempo, agente e possível vítima desse evento de extinção-extermínio, como diz o antropólogo Richard Leakey no livro de Kolbert: “O *Homo sapiens* pode ser não apenas o agente da Sexta Extinção, mas corre o risco de ser uma de suas vítimas” (2014, p. 242). Sentença que ecoa uma frase do ecologista Paul Ehrlich, também incluída na obra de Kolbert: “Ao pressionar outras espécies para a extinção, a humanidade está serrando o galho sobre o qual está sentada” (idem, p. 243). Fio que também se desdobra na análise de Luiz Marques em *Capitalismo e colapso ambiental*:

Longe de significar o domínio de uma espécie sobre as outras, a sexta extinção põe em risco a espécie pretensamente “dominante” pelo desfazimento da teia de sustentação biológica que lhe permite existir, e por um curtíssimo momento cultivar a ilusão de dominá-la (MARQUES, 2016).

Em suma: o diagnóstico do Antropo-Capitalo-Necroceno saiu há pouco, apenas há algumas décadas. Sua demora assim como as resistências que enfrentou e que ainda enfrenta custaram e ainda custam tempo e vidas. Agora, no entanto, sabemos as causas e os efeitos da doença capitalista e degenerativa que está em curso. Não se trata de uma metástase sobre o corpo da Terra capaz de desvitalizá-la ou necrosá-la por inteiro. O capitalismo — de fundo especista, racista e colonizador — se alastra e fulmina vastos bolsões de bioatividade, é verdade, mas não a ponto de descarregar inteiramente os fluxos vitais do planeta. Resta saber, no entanto, se há tempo suficiente para a implementação das medidas e das mudanças necessárias para neutralizar as ameaças que hoje se avolumam e se aceleram em direção aos “humanos” e a todas as outras espécies e mundos vivos dos quais ele obstinadamente buscou se afastar, se diferenciar e se des-envolver para, por fim, dominar — mas que o Antropoceno, portanto, evidencia como fracasso.

O que acontece agora, portanto, é que, de “uma hora para outra”, o próprio sistema de dominação deste gigante de cem-braços (o capitalismo), de tanto fustigar Gaia, sua mãe, com seus tentáculos físicos e metafísicos, materiais e imateriais, orgânicos e inorgânicos, agora se volta contra todos os envolvidos no abraço mortal da sua dinâmica (capitalista), tanto suas vítimas de sempre como, também, aqueles (a serviço do gigante) que ansiaram soberania, liberdade e autonomia em relação ao mundo natural do qual sempre dependeram, e que sempre os sustentou e os constituiu, a despeito de sua negação. Sendo assim, se o AntropoCapitaloceno pode ser visto como resultado direto da mortífera negação do capital sobre sua dependência e base existencial — o mundo “natural” —, nos cabe a partir daqui perguntar: como é possível neutralizar os múltiplos processos de negação produtores de morte? É a partir desta questão que este trabalho se desdobra daqui em diante.

### **1.58 Pulsão de morte, autodestruição, autoextinção**

Em uma recente participação no ciclo de encontros Selvagem, realizado em 2019, no Rio de Janeiro, o ensaísta e teórico americano Dorion Sagan aludiu à possibilidade de autoextinção humana. Evocando a segunda lei da termodinâmica, o princípio da entropia, segundo o qual todo sistema físico tende à dispersão e à perda de calor, Sagan comparou os seres humanos a chamas, mas afirmando que, na atualidade, os “humanos” são como “chamas em redemoinho que giram, consomem e esgotam tudo, e então desaparecem, vão embora”. A fala de Sagan ressoa mas, ao mesmo tempo, também se atrita com o pensamento do físico austríaco Erwin Schrödinger. Afinal, se Schrödinger havia afirmado que os sistemas materiais vivos, biológicos (abertos e não-equilibrados), o que inclui, portanto, os humanos, tenderiam mais para a manutenção da ordem e das formas — como um fogo que se mantém vivo —, esta tendência dos sistemas vivos estaria em aparente contradição com a segunda lei da termodinâmica e, portanto, com a dinâmica padrão dos sistemas físicos (fechados e equilibrados), que tendem inexoravelmente para a desordem, à entropia e ao caos. No entanto, para Sagan, “nós”, os humanos da atualidade, mais do que chamas que tendem a se manter vivas, com “o dom surpreendente de concentrar uma corrente de ordem sobre si, de modo a escapar da deterioração do caos” (SCHRÖDINGER, 1977), parecemos

atuar em acelerada tendência entrópica e dispersiva, em aparente desacordo, portanto, com a tendência dos sistemas vivos que, segundo Schrödinger, resistiriam, por suas propriedades genéticas, à tendência de elevação da entropia.

Diante de tais reflexões, tanto a materialização moderna do apocalíptico gênesis bíblico — a sujeição de tudo e de todos por uns — como a tendência humana à aceleração de processos entrópicos, sugerida por Sagan, nos convidam, portanto, a deixar por alguns instantes as camadas mais e menos superficiais da superfície terrestre para adentrar as florestas noturnas do psiquismo humano. Em outras palavras, investigaremos daqui em diante, ainda que de modo breve, as camadas mais recônditas, contraditórias e misteriosas do aparelho psíquico humano, onde se enraízam, se ramificam e se alastram nossas pulsões de vida e de morte, a fim de, quem sabe, identificar as forças de fundo — as pulsões — que impulsionam esta cada vez mais acelerada, desordenada e entrópica corrida humano-capitalista por ordem, controle, poder e domínio. Em suma, investigar “de onde vem” esta insaciável vontade de soberania humana sobre as forças de vida e, sobretudo, sobre as forças de morte que perpassam o natural cósmico-terreno. É esta ânsia por soberania que, na atualidade, incide de modo cada vez mais destrutivo e necrótico sobre as múltiplas áreas da superfície vital da Terra: “a vida não existe na superfície da Terra, mas é a superfície da Terra” (MARGULIS; SAGAN, 2002, p.36)

### **1.59 Vitalismo, pulsão de vida, princípio do prazer**

Entre os séculos XVIII e XIX emergiu e se acalorou entre os biólogos modernos o debate acerca do vitalismo. Tratava-se de uma corrente de pensamento que advogava a existência de um “princípio vital”, um “impulso vital” dirigido à manutenção da vida como sendo a tendência fundamental de todo organismo vivo. Haveria, de acordo com a corrente vitalista, portanto, uma tendência geral de todo sistema vivo, de todo ser e de toda espécie à tarefa de perseverar e de sobreviver, ao trabalho de manutenção da vida através da reprodução e da evolução. Tal “impulso” ou “pulsão” direcionada à vida e seu caráter primordial constituiria, assim, a base do vitalismo. Dedicados a determinar as diferenças, especificidades e oposições entre os entes animados e inanimados, orgânicos e inorgânicos, vida e não vida, processos metafísicos e físicos — embora Aristóteles, séculos antes, já

alertasse que “a natureza avança paulatinamente das coisas sem vida para a vida (...), de tal maneira que é impossível determinar a linha de demarcação exata” —, os vitalistas empenharam-se em identificar e caracterizar tal “princípio vital” como a base de operação da vida. Tal perspectiva marcou o discurso biológico e possibilitou, no século XIX, a emergência da fisiologia como um discurso científico dedicado a caracterizar e a descrever as atividades e as funções do organismo. Entre seus principais formuladores, Claude Bernard (1813-1878) propôs que tal “princípio vital” do organismo teria como fundamento a homeostase, fenômeno que, nos organismos vivos, tende a regular e a manter em equilíbrio as condições vitais de seu ambiente interno, possibilitando ajustes e adaptações em relação ao meio externo, e cujo funcionamento objetiva, em primeira e última instância, garantir a sobrevivência e a manutenção da vida.

Foi um deslocamento desta perspectiva homeostática sobre o funcionamento do organismo para o campo da psicologia que possibilitou Sigmund Freud conceber sua “primeira metapsicologia”, considerando, a partir da perspectiva vitalista, a “constituição do psiquismo” como um ente orientado à vida, e a “eliminação da morte como potência originária do ser” (BIRMAN, 1999, p. 157). Tais considerações possibilitaram a Freud, na sequência, a elaboração e a enunciação do “princípio do prazer” como sendo o princípio originário no psiquismo. Nesta altura, ainda filiado ao pensamento vitalista, Freud compreendia o psiquismo a partir da ideia de que “a vida seria uma afirmação prévia do ser”, e a morte, assim, “deveria ser excluída do mundo da vida, sendo o seu Outro” (idem).

### **1.60 Além do princípio do prazer e pulsão de morte**

No entanto, ao identificar, na experiência psicanalítica — sobretudo em seus pacientes retornados da 1ª Guerra —, formas de atividades psíquicas que contradiziam e se opunham à homeostase e à tendência primordial ao prazer que marcariam a subjetividade — “não apenas a compulsão de repetição e o trauma, mas também a relação do sujeito com a dor, a angústia e a sexualidade (...) questionavam a tal primazia conferida ao prazer” (BIRMAN, 1999) —, Freud passou a reorientar sua atenção à “economia do masoquismo na experiência da subjetividade”, ou seja, as tendências orientadas ao sofrimento e à morte.

O confronto direto com modalidades de funcionamento psíquico orientados ao desequilíbrio da subjetividade e ao sofrimento o conduziram a uma autocrítica e a uma revisão do caráter primordial e prevalente do “princípio do prazer”, o levando a propor não apenas a existência de um princípio anterior ao “princípio do prazer” — nomeado “além do princípio do prazer” —, mas também a propor a existência da “pulsão de morte” e esta, portanto, como sendo a força primordial no psiquismo.

É a partir de então que Freud passa a considerar que a força primordial no psiquismo é orientada, em primeiro lugar, à morte ou à descarga energética absoluta, à eliminação total das excitações, tensões e intensidades incidentes no psiquismo advindas do meio externo, as quais o psiquismo não teria condições de assimilar e acomodar. Em outras palavras: haveria, portanto, uma tendência primordial ao total esvaziamento energético do ser rumo à quietude absoluta, ao Nirvana; sendo o curso da vida, neste sentido, um inexorável movimento de retorno do orgânico ao inorgânico, do movimento à inércia, da vida para a morte.

Tais descobertas levam Freud, portanto, a romper com a perspectiva vitalista da biologia e da fisiologia em voga (vitalista) no fim do século XX, e passa, então, a conceber o funcionamento do organismo e do psiquismo sob uma chave mortalista, como indicava a perspectiva biológica proposta por Xavier Bichat (1771-1802). Segundo Bichat, a tendência à morte seria uma força primordial no ser e, como consequência disto, a vida seria o resultado e o trabalho do ser contra as forças de morte. Tal perspectiva ensejou, assim, a hoje famosa definição de Bichat acerca da vida. Para o biólogo francês, a vida, portanto, se trata de um “conjunto de forças que lutam contra a morte”, que resistem à morte a fim de manter a vida.

Podemos aqui, portanto, resumir o percurso freudiano do vitalismo à perspectiva mortalista da seguinte forma: inicialmente Freud havia formulado, em *Projeto para uma Psicologia Científica* (1895), a existência de um “princípio da inércia”, que postulava a tendência originária do organismo à eliminação total das excitações rumo à quietude absoluta (morte). No entanto, sendo assim, como seria possível manter o fluxo de energia que sustentaria o organismo e a vida? Diante desta aporia, Freud revisou seu “princípio da inércia” e o transformou em “princípio da constância” (1920). Segundo este, apenas parte da energia seria eliminada e outra seria conservada, mantendo assim a vida do organismo. Foi esta reorientação, ainda sob a chave vitalista, que possibilitou Freud enunciar, na sequência, o “princípio do

prazer” em correlação com a homeostase, ou seja, sublinhando a tendência do psiquismo à regulação, ao equilíbrio e à manutenção da vida. A experiência psicanalítica, no entanto, o confrontou com arranjos psíquicos que se opunham à homeostase e ao “princípio do prazer”. Sendo assim, em *O problema econômico do masoquismo* (1924), Freud refina a elaboração de outra hipótese — já anunciada em *Além do princípio do prazer* (1920) —, a do princípio do Nirvana, pelo qual o organismo seria “conduzido à eliminação de todas as excitações para evitar assim o aumento de tensão e o excesso de intensidades. Por essa eliminação, pois, a tendência originária do organismo seria a morte, a ausência de vida” (BIRMAN, 1999, p. 155). Tal tendência primordial à descarga e à eliminação — a “pulsão de morte”, portanto — é estabelecida, então, como sendo anterior ao “princípio do prazer” e, por sua vez, seria a força de fundo que conduziria à instituição do “princípio do prazer”, que passa a ser compreendido, assim, como um princípio secundário, derivado de um primeiro. Mas por que o “princípio do prazer” passa a ser compreendido como derivação ou consequência desta “pulsão de morte” elaborada em “Além do princípio do prazer”? Diante da dupla confirmação desta tendência inexorável à morte — inscrita nos princípios da “inércia” e, posteriormente, do “Nirvana” —, Freud se viu diante da tarefa, inescapável, de responder à seguinte questão: diante desta inexorável tendência à morte, o que torna possível a manutenção do fluxo energético e, assim, da vida no organismo e no psiquismo? Em resposta, Freud propõe que é precisamente nesta encruzilhada existencial que o “princípio do prazer” intervém e se institui, desde os primeiros momentos da vida, a fim de manter a vida. E isto ocorre através do “investimento do outro, pelo agenciamento realizado pela figura materna, que empreende um desvio fundamental da descarga mortífera inaugural” (BIRMAN, 1999, p. 156). É a partir da intervenção do outro, ou seja, da “figura materna”, portanto, que a tendência originária à descarga e à morte seria desviada e reorientada ao prazer e, assim, à vida (Eros). É a “função materna”, portanto, que realiza esta brusca e fundamental “mudança no rumo da força pulsional” (idem) de morte. Sem esta intervenção materna, portanto, a “vida do organismo seria impossível” (ibidem):

(...) a vida enquanto possibilidade estritamente biológica apenas se torna exequível pelo afluxo de cuidados realizados pela função materna. (...) o movimento primário do organismo humano voltado para a descarga total e para a quietude absoluta apenas se desvia pela inflexão realizada pelo outro, que, como função materna, realoca a força pulsional no interior do organismo. Pela mediação desse outro, a força pulsional seria ligada às ofertas de prazer. Este se materializa pelos objetos oferecidos pelo outro, pelos quais a força

pulsional se ordena em experiência de satisfação. Seria justamente essa inflexão decisiva que impediria a perda de energia pelo organismo. Além disso, seria por esse viés que a força pulsional se transformaria em circuito pulsional (...) enfim, tal como Freud a descreveu, a pulsão apenas se constitui como circuito pela intervenção crucial do outro (BIRMAN, 1999, p. 159).

Sendo a pulsão de morte, portanto, uma tendência originária e primordial, a vida, ou melhor, sua manutenção passa a ser compreendida como uma construção, como resultado de um empenho possibilitado pela intervenção do outro que, por sua vez, viabiliza a instituição do “princípio do prazer” que reorienta as forças pulsionais às ofertas de ganho de prazer e de satisfação. Neste circuito pulsional, em que concorrem e se retroalimentam as forças de quietude e de excitação, de descarga e de prazer, de morte e de vida, a tendência à morte jamais é neutralizada — o que interromperia o circuito —, permanecendo enquanto sombra, enquanto força de fundo que exige trabalho para a manutenção da vida. Sendo assim, a vida humana torna-se uma construção contínua e um eterno vir-a-ser, um devir afirmativo do movimento da vida: “não sendo pois uma tendência absolutamente originária nele. A vida seria, enfim, uma afirmação contínua contra a morte, uma modalidade permanente de vir-a-ser” (BIRMAN, 1999, p. 158).

### **1.61 Desamparo, prematuridade, incompletude e dependência**

Todo este percurso teórico, enfim, é elaborado a fim de responder à interrogação sobre as condições que possibilitaram a estruturação e a manutenção da vida humana, considerando a presença e os agenciamentos constantes da pulsão de morte e, então, as respostas orgânicas e psíquicas destinadas a fazer frente à esta força primordial. Neste seu empenho intelectual, Freud identifica o “desamparo” como um aspecto fundamental e constitutivo da condição humana. É no interior desta figura conceitual do desamparo que Freud irá identificar o agenciamento de dois traços característicos da vida humana apresentados desde seu nascimento: 1) a prematuridade biológica do humano — referente, sobretudo, à incompletude de seu aparelho neural ao nascer; e um segundo aspecto derivado desta prematuridade/incompletude: 2) a inescapável dependência de um “outro” para que o humano possa constituir seu corpo-subjetividade e, assim, viabilizar o circuito pulsional e manter o fluxo energético da vida.

Se o psiquismo e a subjetividade, como vimos, se constituem, buscam se regular e se põem em atividade a partir de um trabalho de reação e de oposição à tendência à morte — considerando a lei da entropia e a pulsão de morte —, e considerando, portanto, que é esta relação com a pulsão de morte que leva, por fim, o corpo-sujeito a se constituir — “isto é, sem essa passagem originária pelo território da morte não existiria absolutamente subjetividade” (BIRMAN, 1999, p. 151) —, Birman questiona o porquê desta condição *sine qua non* de contato com a morte para a constituição do psiquismo. Em outras palavras: por que a construção da subjetividade e, então, a manutenção da vida dependem de uma relação direta com a morte? Por que seria a morte a força de fundo ou a sombra que induz a produção das condições que tornam possíveis a construção da subjetividade e, assim, a manutenção da vida? Como a presença da morte pode gerar as condições para a vida?

Para explicar a indispensabilidade deste contato com a morte como condição para a afirmação da vida, Freud dirige sua atenção para o nascimento do organismo humano e para a sua prematuridade e sua vulnerabilidade na primeira etapa da vida. É pelo fato de os seres humanos nascerem “incompletos biologicamente”, sobretudo no que se refere a seu aparelho neural, que a “função materna” — a intervenção da mãe e de seus cuidados imediatos e prolongados — se torna fundamental para a constituição do psiquismo que, para Freud, apresenta-se como um mecanismo suplementar à defasagem neural e, portanto, crucial para a manutenção da vida. Em outras palavras: ao mesmo tempo em que suplementa temporariamente carências biológicas, a “função materna” realiza, simultaneamente, a construção do psiquismo. O que significa dizer, portanto, que a “estruturação psíquica é uma derivação dos cuidados maternos” (BIRMAN, 1999, p.153).

É por conta desta dinâmica relacional e suplementar que Freud irá utilizar o termo “aparelho” para se referir ao ser do psiquismo, o “aparelho psíquico”. Ou seja, o psiquismo agiria como um aparelho suplementar, como “uma suplência para regular a carência do organismo humano e em particular a do aparelho neural”. De acordo com Birman, “no ato do nascimento, o organismo humano não dispõe dos instrumentos necessários para a sua sobrevivência (*autônoma*) por ser carente de certas maturações biológicas, principalmente no que se refere ao aparelho neural” (1999, p.152). O autor se refere à “falta de mielinização das fibras nervosas”, o que



impediria “o funcionamento eficaz do sistema nervoso” (idem). Sendo assim, os organismos humanos recém-nascidos não teriam os instrumentos necessários para responderem sozinhos e adequadamente “às diferentes exigências que lhe são impostas, advindas dos meios externo e interno”, e assim, ao nascerem, não estariam aptos para garantir a sua própria sobrevivência. Em suma: sem o aparelho psíquico, portanto, o sistema neural “seria insuficiente para a regulação das excitações contínuas que submetem o infante” (1999, p. 154), e este, por sua vez, não sobreviveria. É neste sentido que a constituição do psiquismo é uma etapa crucial para a viabilização da existência do humano.

(...) é dito em alto e bom som que sem a construção do psiquismo o organismo humano seria inviável, já que marcado pelo caos e pela desordem. Seria o psiquismo o que instituiria um princípio de ordem no caos originário do ser humano. Sem existência psíquica, portanto, não existiria qualquer possibilidade de sobrevivência para o organismo. Foi essa a consequência fundamental que Freud retirou da biologia no final do século XIX para pensar na particularidade do psiquismo humano e na especificidade de sua existência (BIRMAN, 1999, p. 155).

É a constituição do psiquismo, portanto, que torna possível a manutenção da vida de um organismo humano nascido em estado de prematuridade. É esta “incompletude biológica” da espécie que Freud irá elaborar através da noção de “prematuridade”. Esta seria um traço característico de todo mamífero, porém se revelaria ainda mais acentuada no caso dos mamíferos complexos, como o *Homo sapiens*, onde ela se manifestaria, sobretudo, na incompletude do aparelho nervoso. Em suma: “ao nascer, o organismo humano é biologicamente inapto” (BIRMAN, 1999, p. 152), no sentido de que se “deixado a si mesmo, o organismo humano é incapaz para a vida” (idem). A consequência disso é a constatação de que sem a intervenção ativa e sem o cuidado prolongado de um “outro” no exercício da “função materna”, “o organismo não pode sobreviver do estrito ponto de vista biológico”.

Por essa dependência originária do outro, constitutiva do seu ser, o infante é obrigado a percorrer uma longa experiência de cuidados antes que possa se tornar autônomo da proteção materna. A vida, enquanto possibilidade estritamente biológica, constrói-se contra a morte iminente que marca o organismo humano. (...) Sem o investimento materno, contínuo e permanente, não existiria, portanto, qualquer possibilidade de sobrevivência para o organismo humano (BIRMAN, 1999, p. 153).

## 1.62 Erotismo vital

Outra consequência fundamental deste circuito de cuidados, suplências e de trocas oportunizados pela “função materna” é que, neste agenciamento, o erotismo emerge como um fator constitutivo do corpo-sujeito. Seria através do “prazer instituído pelo outro, pela oferta de objetos de satisfação, que o corpo-sujeito se constituiria” (BIRMAN, 1999, p. 161), posto que tais ofertas atuariam como intervenções que, como vimos, seriam capazes de desviar e de transformar os rumos das pulsões de morte, as direcionando a fontes de ganho de prazer, mantendo, assim, o fluxo energético e o circuito pulsional em movimento.

Antes de mais nada, o movimento primário do organismo humano voltado para a descarga total e para a quietude absoluta apenas se desvia pela inflexão realizada pelo outro, que, como função materna, realoca a força pulsional no interior do organismo. Pela mediação desse outro, a força pulsional seria ligada às ofertas de prazer (...) e se ordena em experiência de satisfação. Seria justamente **essa inflexão decisiva que impediria a perda de energia pelo organismo** (BIRMAN, 1999, p. 159).

A relevância do erotismo e da sexualidade para a psicanálise, portanto, derivam do fato de que “o erotismo seria a maneira pela qual o fundo de morte que marcaria o organismo humano teria sido infletido numa direção vital” (BIRMAN, 1999, p. 161). Neste sentido, pode-se afirmar que o organismo humano se constitui, se mantém e “se transforma através do redirecionamento das pulsões”, o que confere ao erotismo o status de elemento constitutivo da subjetividade e de aspecto crucial para a viabilização e para a manutenção da vida humana desde os seus primórdios.

É precisamente esta dupla capacidade do erotismo — 1) desviar as pulsões de morte e transformar os rumos pulsionais em direção à vida, a partir da intervenção de “objetos de satisfação” capazes de gerar “ganhos de prazer”; e 2) a capacidade de transformar e vitalizar corpos e subjetividades através deste redirecionamento das forças pulsionais — que será investigada mais adiante no contexto das experiências artísticas. Investigaremos, assim, seu “potencial erótico”, ou seja, a possibilidade de as experiências artísticas intervirem enquanto “objetos” ou “experiências” capazes de recepcionarem e darem destino às pulsões de vida (eróticas) e de morte (tanáticas) dos envolvidos em uma vivência artística e, a partir de então, viabilizarem ganhos de prazer potencialmente transformadores e

constituidores de corpos e de subjetividades mais capazes de vitalizar e de manter em movimento seu circuito pulsional e o fluxo energético da vida.

Antes deste passo adiante, no entanto, ainda se faz necessário investigar certas noções, construções ideológicas e cosmovisões que foram erigidas e legitimadas pelo pensamento moderno e que, ainda vigentes na contemporaneidade, inviabilizam tais processos de reorientação das forças pulsionais. Embora tais registros modernos tenham sido confrontados e postos em xeque por outras forças modernas, como a própria psicanálise e as filosofias materialistas e da natureza, tais paradigmas modernos não foram suficientemente inibidos ou recalcados. Pelo contrário, eles persistiram, se expandiram e ainda hoje dominam e subjugam corpos e subjetividades em dinâmicas que tanto intensificam as pulsões de morte do psiquismo como, ao mesmo tempo, neutralizam possíveis intervenções capazes de transformar os rumos destas pulsões destrutivas em direção a ganhos de prazer que estejam em acordo com a ética da manutenção da vida. Para dar seguimento a estas reflexões será necessário, a seguir, investigar noções cruciais elaboradas tanto pela filosofia de Nietzsche — “a morte de Deus”, sobretudo — como pelo discurso freudiano e de outros pensadores filiados a estes e, portanto, críticos dos desdobramentos da modernidade. Me refiro, sobretudo, a termos como o desamparo, o descentramento, o trágico, a negação, a vontade, o reparo, o cuidado, o devir e a metamorfose.

### **1.63 Contra-cena à modernidade**

No que se refere ao discurso freudiano, interessa aqui notar a condição da psicanálise como a de um “estranho fruto” da modernidade. Surgida na virada do século XX, em meio a uma vertiginosa aceleração dos avanços científicos e tecnológicos, a psicanálise constitui-se acidentadamente enquanto um campo de saber heterodoxo — fluindo “entre” e “para além” da ciência, da filosofia e da literatura —, e que progressivamente elabora uma perspectiva crítica ao fetiche tecnocientífico e aos descaminhos da “civilização moderna”, considerando o fracasso de suas promessas de bem-estar (felicidade, prazer, amparo e liberdade) e as múltiplas perturbações psicológicas desencadeadas pelos aparatos de repressão instintual impostos pela Cultura moderna, o que se evidencia, sobretudo, na etapa final do discurso freudiano, entre 1915 e 1939. Mesmo antes deste período, no

entanto, a “vocação” transgressiva e inquiridora da psicanálise havia a levado a articular e a manejar saberes e conceitos de diferentes campos — mitologia, biologia, psicologia, antropologia, sociologia e filosofia — de modo tão contra intuitivo e desconcertante para o logos e o ethos modernos que não foram poucos e nem amenos os combates, os ataques e as resistências com as quais ela se defrontou e respondeu — e que ainda hoje enfrenta. O mal-estar provocado pela psicanálise no seio da cosmovisão moderna, a partir de sua leitura crítica da evolução da Cultura, se tornaram mais patentes, então, através de textos de análise cultural elaborados por Freud a partir da 1ª Guerra, tais como *Considerações atuais sobre a guerra e a morte* (1915), *Uma dificuldade da psicanálise* (1917), *O futuro de uma ilusão* (1927), *O mal-estar na civilização* (1930), *Por que a guerra?* (1932), entre outros. Neles, com todas as suas diferenças, se manifesta uma análise cristalina de como o empreendimento cultural-civilizacional da humanidade, erigido a fim de atenuar o desamparo e a desproteção do humano, acabaram por acentuar, sobretudo na modernidade, a vulnerabilidade, a incerteza e a insegurança de suas condições existenciais. A Cultura, como anteparo ao desamparo, teria construído e nos trazido, portanto, perigos ainda maiores que os fantasmas que nos assombraram no começo da modernidade: a ausência de Deus e a ausência de centralidade do humano no mundo. Em resposta à desproteção e ao descentramento, portanto, teriam emergido o antropocentrismo, o capitalismo, a colonização, as grandes guerras e, então, o Antropoceno.

### 1.64 O desamparo e a modernidade

Entre as elaborações freudianas depreendidas de todo o seu percurso — desde o início de suas reflexões acerca da constituição do psiquismo e da subjetividade, como vimos — destaca-se, não à toa, a figura conceitual do desamparo. Estruturado num tripé de figuras também já referidas — prematuridade, incompletude e dependência —, o desamparo como elaborado por Freud — do ponto de vista biológico, psicológico e, posteriormente, cultural — tem a capacidade de desmontar e por abaixo noções e premissas tão características quanto arraigadas ao pensamento moderno e suas ramificações capitalistas e neoliberais. Me refiro, sobretudo, a termos como “autonomia”, “independência”, “autossuficiência”, “domínio”, “onipotência”, “excepcionalidade”, “liberdade”,

“soberania” e outros termos correlatos. Me refiro também a todo um conjunto de dualismos — hierarquias binárias, oposições dicotômicas e separações radicais — propostos pelo pensamento moderno. Sobretudo a partir de Descartes, como já vimos, a modernidade empenhou-se em instituir a “independência” e a “soberania” da mente (*res cogitans*) sobre o corpo (*res extensa*), da razão (*logos*) sobre a emoção (*páthos*), do interior sobre o exterior, da cultura sobre a natureza, do humano sobre o animal-natural e muitas outras. Neste mesmo sentido de oposição a estas dicotomias e suas hierarquias, vale destacar ainda, antes de avançarmos, um último comentário acerca da elaboração freudiana referente ao processo de constituição do psiquismo, que é, por si, revelador do esteio “contra-moderno” da psicanálise. Como vimos, os processos de construção do organismo e do psiquismo — que constituem o corpo-sujeito — são, de acordo com Freud, eventos simultâneos e indissociáveis, e é precisamente esta inextricabilidade entre corpo e psiquismo, em todos os âmbitos, assim como a indissociabilidade entre as pulsões de vida e de morte e entre os mais diversos pares dicotômicos aquilo que faz com que o discurso freudiano se oponha, desde seu fundamento, ao paradigma cartesiano que separa corpo e mente, um traço fundamental e desencadeador da modernidade. É por este motivo, e por tantos outros, que podemos dizer que a psicanálise está a um só tempo situada e descentrada na modernidade, como um corpo-sujeito estranho, uma voz dissensual e dissonante, enfim, uma força erótica e subversiva.

### 1.65 O desamparo e o Antropoceno

Início esta digressão acerca do desamparo por identificar, no contemporâneo, um significativo descompasso entre a proeminência conferida por Freud a tal noção — a situando como traço fundamental e constitutivo do psiquismo e da condição humana — e sua significativa ausência no debate atual acerca das crises políticas, econômicas, sociais e ambientais que se entrelaçam no Antropoceno e que se revelam, por todos os ângulos em que se observe, resultados diretos de uma desmedida reação humana a esta primordial e inescapável condição de desamparo. Me refiro aqui ao Antropoceno, portanto, considerando-o como uma espécie de monstro sintomático, um gigante de cem-braços contemporâneo que, alimentado pela cosmovisão moderno-capitalista, empenha-se em recobrir à força, com todos os seus braços-tentáculos, o desamparo e o descentramento abissais

desvelados por Nicolau Copérnico, Giordano Bruno, Galileu Galilei, Charles Darwin, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud ao longo do percurso moderno, entre os séculos XVI e XX. Proponho que as luzes fulminantes de suas descobertas corroeram e atravessaram a película protetora de uma série de antigas e de novas crenças, enganos e utopias, e descortinaram, assim, um real tão incerto quanto perigoso, tão incontrolável quanto desorientador: 1) um cosmos infinito composto de inúmeros mundos; 2) um planeta Terra deslocado do centro e relegado à periferia da Via Láctea; 3) o humano reposto no mundo animal; 4) um mundo sem Deus; 5) e, por fim, um Eu descentrado e regido pelo inconsciente. Toda esta série de reconfigurações do real trouxe, sem dúvida, inúmeras consequências. Entre elas, pode-se dizer que tais perspectivas intensificaram, em grande medida, a percepção sensível do desamparo humano. Todo este desconcertante conjunto de revoluções epistemológicas — em nível cosmológico, filosófico, psicológico —, assimilado ao longo dos séculos, inevitavelmente incrementou a carga e o volume de excitações que passaram a incidir sobre o psiquismo humano. Em defesa, as armas culturais e civilizatórias foram acionadas, impulsionando, em contrapartida aos abalos sofridos, um avassalador e ininterrupto empreendimento conquistador e colonizador, posto em marcha, sobretudo, pela ânsia — ainda atual — de restituir ao desamparado e desencantado humano moderno alguma parte de seu mais antigo e heroico sonho, o de tomar posse do lugar e dos poderes de Deus. Estando este morto e seu lugar vago, coube a modernidade relançar o humano nesta missão, reacendendo o velho fogo prometeico e prometendo, desta vez, conquistar definitivamente o poder, o domínio, o controle e a soberania sobre as forças de vida e, sobretudo, de morte que, desde sempre, o atravessam e o ameaçam, assim como a todo natural cósmico-terreno.

É neste sentido que todas as mais significativas — benéficas ou maléficas — revoluções e conquistas tecnocientíficas desencadeados pela modernidade se apresentam, aos olhos de hoje — e sobre a pele da Terra — como rastros de um monstro sintomático. Trata-se dos aspectos mais visíveis e proeminentes de uma angústia alicerçada no abismo do espírito humano, seu desamparo originário. E é em resposta a esta força de fundo que tal angústia vem à tona como ânsia implacável por poder, controle e domínio sobre as forças de vida e de morte. Cada rastro e cada marcante acontecimento do AntropoCapitaloceno é, por esta ótica, sintoma de um

mal-estar a um só tempo cósmico, ontológico e psicológico. Em outras palavras, proponho, correndo o risco do erro, que a intensificação dos sentimentos de desamparo e de desproteção, de vulnerabilidade e de fragilidade, de “imprevisibilidade” e de “inevitabilidade” da morte em meio a um mundo sem Deus e regido pelo aleatório jogo de forças e vontades cósmico-terrenas teriam pressionado radicalmente o psiquismo humano. Este, por sua vez, entre o aturdimento e a excitação, passou a mobilizar todas as suas forças físicas e psíquicas a agirem em contínua reação, recusa e mesmo negação a esta “vida frágil” e desamparada que lhe constitui. A patológica obsessão contemporânea por segurança, proteção, controle e poder sobre a vida — na verdade, contrafaces da vontade de controle sobre a morte — teria, portanto, como força de fundo a desamparada e vulnerável condição do elemento humano em meio ao jogo de forças terreno-universal. Sendo assim, todas as intensas e incessantes investidas modernas contra a mortalidade e o desamparo seriam, portanto, partes de um desmedido conjunto de respostas humanas à “angústia do real” (FREUD), ou seja, ao desamparo estrutural e inescapável que marca a realidade da condição humana.

### 1.66 O desamparo e a psicanálise

A proposição freudiana do desamparo como traço constitutivo do humano e da própria existência — enunciada de modo mais direto em textos como *Inibição, sintoma e angústia* (1926), *O futuro de uma ilusão* (1927) e nas páginas iniciais de *O mal-estar na civilização* (1930) — é, de certo modo, o ponto culminante de um longo processo de investigações clínicas e teóricas que estabeleceram, no caminho, os principais eixos e conceitos da psicanálise, todos intimamente relacionados e mesmo derivados da proposição do desamparo, tais como a pulsão de morte, o trauma, a angústia e o inconsciente, assim como a libido, o princípio do prazer e o erotismo. Pode-se dizer que todo o percurso teórico freudiano é marcado pelo desamparo e pelo trágico, e suas reflexões mais tardias acerca do próprio termo seriam resultado de múltiplas articulações entre saberes dos diferentes campos que perpassaram o caminho de constituição da psicanálise, como a biologia, a mitologia, a teologia, a filosofia, a sociologia, as artes e, claro, a psicologia em seu deslocamento para a metapsicologia e para a psicanálise.

Como pano de fundo do desamparo, como é de se esperar, está a morte e a mortalidade do humano, sua inevitável finitude. É esta ininterrupta ameaça, este incontornável perigo que perturba e assombra o psiquismo e a subjetividade de modo contínuo desde o nascimento até o fim da vida humana. Do ponto de vista biológico e filogenético, como já vimos, o desamparo se revelou a Freud a partir da tripla condição de prematuridade, incompletude e dependência do outro que marca o humano recém-nascido, sua infância e toda a primeira etapa da vida. É deste contexto inicial da vida, daquilo que o recém-nascido vivencia em seu nascimento, que Freud irá detectar e extrair o aspecto originário e insuperável do desamparo humano. O parto, momento ambíguo de saída e de entrada de um mundo para outro, marca a passagem definitiva da esfera do amparo para a do desamparo, a ruptura entre uma condição de quietude, de provisão e de proteção, no interior do ventre materno, para a vastidão externa de um mundo sem contornos, onde a inquietação, a excitação e a desproteção são irremediáveis. A passagem do ventre para a vida, do interior para o exterior, da proteção para a desproteção é marcada, não à toa, pelo choro, pela aflição e pela agitação do bebê. É neste estado inicial do humano, tomado por excitações e pulsões sobre as quais não tem qualquer domínio, controle ou poder, e cuja reação primária é a do absoluto descarrego energético, que o recém-nascido irá apelar, pela primeira de inúmeras vezes, pela restituição, mesmo que parcial e temporária, daquela original sensação de amparo, de abastecimento e de proteção perdidas. É no ato do nascimento que ele irá experimentar, também pela primeira vez, a “falta” e a “falha” do pai — sua ausência e sua incapacidade de se antecipar a acontecimentos para proteger e evitar o trauma, o sofrimento e a angústia do filho. É também aqui, neste instante fundador do desamparo e do trauma, que ele então apela, através do choro, pela proteção e pelo amparo externo, de um outro, materializado, então, pelo retorno do contato materno. É através de uma investigação minuciosa sobre os processos biológicos, físicos e psíquicos manifestados neste momento inicial da vida humana que Freud irá alcançar a tese do desamparo, como etapa final de um processo de reorientação teórica que o levará a reformular a sua teoria das pulsões — afirmando a pulsão de morte como força primordial do aparelho psíquico; dominante, portanto, sobre as pulsões eróticas, de vida —, a sua teoria do sujeito — afirmando o inconsciente como força primordial no interior do psiquismo; dominante, portanto, sobre o eu e a consciência —, a sua teoria da libido — afirmando o desejo como força primordial do inconsciente;



dominante, portanto, sobre o “super-eu” —, a sua teoria da representação — afirmando o informe e o sublime como forças primordiais na subjetividade e no imaginário; dominantes, portanto, sobre os empenhos de representação e de simbolização —; e a sua teoria da Cultura — afirmando a vontade da natureza como força primordial frente ao projeto civilizatório; dominante, portanto, sobre os empenhos de controle e de domínio humanos. É o seu empenho teórico dirigido à teoria das pulsões, no entanto, aquilo que irá determinar todos estes desdobramentos que, por fim, evidenciam as figuras conceituais do desamparo e do descentramento humano como determinantes.

(...) é a presença da morte como origem e fundo da condição humana que se revela com eloquência no discurso freudiano, de maneira que a desordem se impõe face à ordem de forma contínua, que o informe ao mundo da morfologia. (...) O discurso freudiano enuncia aqui (“Além do princípio do prazer”) o conceito de pulsão de morte como sendo uma força primordial que tende para a descarga total, colocando em questão a ordem da vida. A tendência originária do organismo seria, pois, para o esvaziamento energético total, visando, assim, à quietude do ser, com um retorno radical ao inorgânico, isto é, ao universo inanimado e mineral. Enfim, a morte estaria na origem do ser e da vida (BIRMAN, 1999, p. 20).

É em meio a esta investigação sobre o jogo de forças pulsional — entre os impulsos de ligação, conservação e manutenção da vida (Eros) e os impulsos de destruição, dissolução e dissipação da energia vital (Tânatos) — que as formulações da “ausência do pai” — como agenciador do desamparo e do trauma — e da “presença da mãe” — agenciadora do amparo e da libido — se complementam. A “ausência do pai” seria a condição que intensificaria o desamparo infantil, abrindo, assim, a possibilidade para o trauma, na medida em que a criança, ao nascer, se encontra vulnerável e invadida por intensas e excessivas cargas de excitação vindas do exterior. Sem a presença do pai para impedir tal invasão de cargas de excitação (a falta do pai) e sem a presença do pai exercendo a função de destinar tais pulsões a possíveis objetos de prazer/satisfação (falha do pai), a criança, incapaz de regular suas pulsões autonomamente, vivencia seu desamparo e, assim, abre-se à possibilidade do trauma.

É nesta condição de desamparo, de perturbação e de incapacidade que o ser clama por proteção e pela intervenção do outro, no caso, da figura da mãe, que intervém — ocupando o lugar do pai ausente —, o acolhe e, neste acolhimento, destina as pulsões de morte a objetos de prazer, transformando, neste processo, o organismo do infante num corpo erógeno e, assim, ao mesmo tempo, constituindo o psiquismo e o circuito pulsional que irão tornar a criança capaz de, a partir de

então, gerir e manter a sua existência. A “falta” e a “falha” do pai, portanto, estariam localizadas precisamente neste hiato primordial, neste intervalo, sempre recolocado, que separa o instante da manifestação pulsional e sua ligação, posterior, a um objeto de satisfação capaz de apaziguar as excitações que atormentam o ser. É este intervalo, entre a excitação pulsional e sua destinação e ligação a um outro “objeto”, a fissura temporal que abre espaço ao trauma e ao sofrimento característicos do desamparo.

A falha e a falta da figura do pai estariam representadas nessa fissura crucial, no intervalo existente entre a força constituinte da pulsão e o circuito pulsional constituído. O abismo sempre presente entre essas construções metapsicológicas evidenciaria a falta da proteção paterna, expondo o sujeito à experiência traumática (BIRMAN, 2003, p. 101).

Essa fenda está sempre lá nos carcomendo, pela distância abissal existente entre a força e o circuito da pulsão, entre o organismo prematuro e o outro. Somos então prematuros para sempre, de maneira irremediável, já que não existe costura para esse rasgão sempre repostado. Por isso mesmo, somos marcados pelo desamparo e pelo apelo sempre relançado ao outro (BIRMAN, 1999, p. 165).

### 1.67 O ‘outro’ e a sustentação da vida

O desamparo, portanto, não é apenas um aspecto temporário e superável da constituição biológica, psíquica e subjetiva, “mas uma marca estrutural da condição humana” (idem). A insuficiência, a incompletude e a dependência marcam a nossa condição do início ao fim da vida. É assim, também, que a figura do “outro” se apresenta como elemento fundamental para a conservação e a manutenção da existência. E é por tudo isso, enfim, que as noções de “independência”, “autossuficiência” e “autonomia” do sujeito soam, frente ao discurso freudiano, como ilusões similares aos anseios da “imortalidade”. É a intervenção e a interação com o outro aquilo que, desde o nascimento, possibilita a manutenção da vida e, assim, adia, por tempo indeterminado, o retorno da morte e a consumação da mortalidade. Seres mortais e dependentes. É o que somos, sem escape. Mas é precisamente este desamparo constante que nos coloca em contínuo estado de desejo e de trabalho erótico, ou seja, de ligação e de costura entre as pulsões e os “objetos” potencialmente capazes de garantir experiências de ganho de prazer, de representação, de simbolização e, portanto, de destinação vital aos impulsos de mortes.

(...) é preciso reconhecer logo de início que esse desamparo humano não é absolutamente superável. (...) Isso quer dizer que não seria pela organização e pela maturação psíquicas, nem tampouco pela maturidade biológica, que o infante poderia finalmente se tornar absolutamente autônomo. Com efeito, se a autonomia se impõe como uma conquista

fundamental a ser realizada pela subjetividade em face de sua fragilidade de base, por um lado, a dependência estará lá sempre presente, pelo outro, evocando a fratura fundamental que marca a condição humana. Não obstante a construção do sujeito nas suas diversas formas de corporeidade, o desamparo está sempre lá, sendo relançado permanentemente como um desafio para a suposta autonomia do sujeito e evocando-lhe sempre, como uma ferida aberta, a sua dependência inevitável do outro (BIRMAN, 1999, p. 162).

Marcado “essencialmente por sua evanescência e fragilidade fundamentais” (idem), assim como por sua “sua não-autonomia e pela sua dependência insofismável do outro” (ibidem), a configuração do sujeito freudiano se apresenta, portanto, em inequívoco desacordo com o ideal de sujeito figurado pela projeção moderno-capitalista-neoliberal, ou seja, o sujeito independente e onipotente, o *self-made man*. É pela indispensabilidade do outro, portanto, que a ideologia individualista não se sustenta frente ao discurso freudiano.

Nada mais distante da leitura freudiana do sujeito que a figura triunfante do *self-made man*, daquele que se constrói por si mesmo, apenas às suas próprias custas e disposições, pelo seu exclusivo esforço e persistência. O *self-made man* é uma construção teórica do pensamento individualista que acreditou ser possível a existência de uma subjetividade solipsista e absolutamente auto-empresendedora. Esse modelo liberal da subjetividade, construído na aurora da modernidade nos séculos XVIII e XIX, fôra já criticado por Freud desde o final do século XIX, indicando tanto a nossa dependência do outro quanto a superação da oposição entre a psicologia individual e a coletiva (BIRMAN, 1999, p. 165).

A ruptura freudiana com uma psicologia evolutiva, que ainda acreditava ser possível alcançar “a autonomia da subjetividade” através da “maturação biológica do organismo” e do “desenvolvimento genético-evolutivo do eu” também tornou evidente, segundo Birman, o quanto o discurso freudiano colidia e se contrapunha às ideologias do crescimento e do progresso, do eu e da tecnociência, como caminhos factíveis para a tão ansiada “independência face ao destino” mortal (FREUD), ou seja: a superação da morte e o alcance da autonomia, da autossuficiência e, portanto, do domínio humano sobre as forças de vida e de morte. No entanto, é o predomínio das forças de morte e, portanto, do desamparo constitutivo, que determinam tal impossibilidade e, assim, frustram irremediavelmente os anseios modernos. Sob a perspectiva do desamparo, a crença na imortalidade, na independência e na onipotência se revela em três camadas: 1) como ilusão apaziguadora, tal como as religiões; 2) como sintomas de negação e de recusa ao real; 3) como conjunto de respostas narcísicas ao mal-estar da existência desamparada e desencantada; isto é, reações a um mundo sem Deus, sem pai, enfim, sem qualquer proteção. Seria este o pano de fundo que teria levado a civilização

moderna a confiar inteiramente ao capital e à tecnociência a tarefa de garantir bem-estar, felicidade e amparo.

### 1.68 O mal-estar da modernidade

É precisamente esta promessa do projeto moderno-capitalista que encontra, em *O mal-estar na civilização* (1930), uma de suas mais contundentes contestações. Neste ensaio, Freud realiza uma crítica e, sobretudo, uma exposição dos obstáculos, das contradições, dos paradoxos e dos enganos de uma ideologia que promete em vão, sem poder cumprir, bem-estar e proteção face ao desamparo. É o que Freud expressa, entre a crítica cortante e o fiapo de esperança, nas passagens finais deste seu famoso ensaio, assim como nas palavras endereçadas a Albert Einstein na carta-ensaio *Por que a guerra?* (1932). Nestes textos, Freud nos faz enxergar que o desamparo do real produz um verdadeiro curto-circuito entre o conhecimento e a crença, em que a subjetividade, aterrorizada pelo real, procura “recusar e silenciar o seu desamparo”, produzindo, assim, uma farsa a fim de ocultar a tragédia. Mas o resultado do recalque e da negação, como é de se imaginar, explode em sintomas ainda mais fortes de mal-estar, e em ameaças cuja magnitude não cessa de se agigantar desde as duas grandes guerras, passando pela guerra fria da ameaça atômica até a guerra planetária do AntropoCapitaloceno. Se os horrores da 1ª Guerra inverteram todos os sinais da teoria freudiana, o levando a reconsiderar a pulsão de morte como dominante no psiquismo, a abandonar o paradigma científico como referencial para a psicanálise, e a fazer o luto de sua orientação iluminista, abandonando a confiança de que o processo cultural, civilizatório, seria capaz de regular as destinações pulsionais à morte e à destruição, o Freud do entre guerras já não pode esconder sua preocupação diante do incremento das capacidades destrutivas e autodestrutivas do humano resultantes de seu contínuo empenho em dominar e subjugar a natureza.

A meu ver, a questão decisiva para a espécie humana é saber se, e em que medida, a sua evolução cultural poderá controlar as perturbações trazidas à vida em comum pelos instintos humanos de agressão e autodestruição. Precisamente quanto a isso a época de hoje merecerá talvez um interesse especial. Atualmente os seres humanos atingiram um tal controle das forças da natureza, que não lhes é difícil recorrerem a elas para se exterminarem até o último homem. Eles sabem disso; daí, em boa parte, o seu atual desassossego, sua infelicidade, seu medo. Cabe agora esperar que a outra das duas “potências celestiais”, o eterno Eros, empreenda um esforço para afirmar-se na luta contra o adversário igualmente imortal. Mas quem pode prever o sucesso e o desenlace? (FREUD, 1930 [2010], p. 79).

Ponto culminante deste ensaio, o trecho acima condensa a reflexão freudiana acerca da incessante batalha da existência, travada entre as forças de vida e de morte, entre os representantes de Eros e de Tânetos, segundo a psicanálise, ou entre as forças apolíneas e dionisiacas, de acordo com o paradigma trágico. Em tudo que antecede esta conclusão, no entanto, o que se vê e se lê é um percurso intelectual que se atém ao ponto de vista da pulsão de morte, segundo a qual “o pendor à agressão é uma disposição de instinto original e autônoma do ser humano”, e que por este motivo, “a civilização tem aí o seu mais poderoso obstáculo”:

O quê de realidade por trás disso, que as pessoas gostam de negar, é que o ser humano não é uma criatura branda, ávida de amor, que no máximo pode se defender, quando atacado, mas sim que ele deve incluir, entre seus dotes instintuais, também um forte quinhão de agressividade. Em consequência disso, para ele o próximo não constitui apenas um possível colaborador e objeto sexual, mas também uma tentação para satisfazer a tendência à agressão, para explorar seu trabalho sem recompensá-lo, para dele se utilizar sexualmente contra a sua vontade, para usurpar seu patrimônio, para humilhá-lo, para infligir-lhe dor, para torturá-lo e matá-lo. Homo homini lupus [O homem é o lobo do homem]; quem, depois de tudo o que aprendeu com a vida e a história, tem coragem de discutir essa frase? (...) Quem chamar à lembrança os horrores da migração dos povos, das invasões (...) e ainda as atrocidades da recente Guerra Mundial, terá de se curvar humildemente à verdade dessa concepção. A existência desse pendor à agressão, que podemos sentir em nós mesmos e justificadamente pressupor nos demais, é o fator que perturba nossa relação com o próximo e obriga a civilização a seus grandes dispêndios. Devido a essa hostilidade primária entre os homens, a sociedade é permanentemente ameaçada de desintegração (FREUD, 1930 [2010], p. 49-50).

Apesar de considerar as mais variadas e negativas consequências psíquicas do processo civilizatório, decorrentes de inúmeras restrições e renúncias instintuais, em que os polos da segurança e da liberdade, do indivíduo e do coletivo estão em constante tensão, Freud ainda caracteriza o projeto cultural ou civilizacional como um “processo a serviço de Eros, que pretende juntar indivíduos isolados, famílias, depois etnias, povos e nações numa grande unidade, a da humanidade” (1930, p. 58). No entanto, diz que “a esse programa da cultura se opõe o instinto natural de agressão dos seres humanos, a hostilidade de um contra todos e de todos contra um. Esse instinto de agressão é o derivado e representante maior do instinto de morte, que encontramos ao lado de Eros e que partilha com ele o domínio do mundo” (idem). O sentido da “evolução cultural” seria para Freud, portanto, o de uma interminável batalha entre “Eros e morte, instinto de vida e instinto de destruição, tal como se desenrola na espécie humana. Essa luta é o conteúdo essencial da vida, e por isso a evolução cultural pode ser designada, brevemente, como a luta vital da espécie humana” (ibidem).

Dois anos depois deste ensaio, já em sua correspondência com Einstein, uma angustiada reflexão conjunta acerca de como evitar as guerras, Freud evocava novamente a ampliação dos poderes destrutivos e autodestrutivos alcançados à época, e alertava que “no futuro, graças ao aperfeiçoamento dos meios de destruição, uma guerra significaria a eliminação de um ou até mesmo de ambos os adversários” (1932 [2010], p. 248). Em seu balanço crítico acerca do “processo de evolução da cultura”, Freud afirmava que a ele “devemos o melhor daquilo que nos tornamos e uma boa parte daquilo de que sofremos”. No entanto, a prevalência das forças de morte, em todos os âmbitos, não livra o próprio discurso de Freud, e seu fluxo intelectual também se vê dominado pelos influxos de Tânatos. Mesmo empenhando-se em afirmar a Cultura como um processo de Eros, é impossível deixar de incluir a prevalência de Tânatos no interior da Cultura de Eros. É este paradoxo que se revela quando Freud se exaspera ao dizer: “Que poderoso obstáculo à cultura deve ser a agressividade, se a defesa contra ela pode tornar tão infeliz quanto ela mesma!” (1930, p. 77). É nesta oscilação, movendo-se de um lado para o outro no interior deste jogo de forças contrárias que se desdobra o raciocínio de Freud ao longo de todo o ensaio sobre o mal-estar e, também, na carta a Einstein. Ao fim desta, se por um lado Freud parecia ceder a uma última esperança — “uma coisa podemos dizer: tudo o que promove a evolução cultural também trabalha contra a guerra” —, por outro, revelava-se hesitante quanto ao desfecho “incerto” do empreendimento civilizatório, e, por fim, não se furtava a compartilhar aquele que talvez tenha sido o seu mais cortante diagnóstico sobre o errático percurso da modernidade: “algumas de suas características são claras. Talvez leve à extinção da espécie humana”. Ao longo destes ensaios, Freud procura, como ele mesmo diz, “manter distância do preconceito entusiasta segundo o qual nossa civilização é o que temos ou podemos ter de mais precioso, e sua trilha nos levará necessariamente a alturas de insuspeitada perfeição” (1930, p. 78), ou então do “preconceito que diz que civilização equivaleria a aperfeiçoamento” (idem, p. 39), posto que a economia entre seus avanços e recuos, progressos e retrocessos, conquistas e fracassos deixam como saldo evidências frustrantes aos sonhos e anseios de “bem-estar” e, não à toa, o mal-estar se impõe. É assim que Freud se abre a “escutar sem indignação o crítico que acha que, tendo em conta os fins do empenho cultural e os meios de que se utiliza, deveríamos chegar à conclusão de que o empenho todo não vale a pena e o

resultado pode ser tão só uma condição intolerável para o indivíduo” (FREUD, 1930 [2010], p. 78).

É o indivíduo e a comunidade, o ser e a sociedade, o inconsciente e a Cultura em estado permanente de conflito interno e de guerra entre as partes, ambos atravessados por instintos de vida e de morte, que se digladiam entre os anseios de liberdade e de segurança, de descarga e de conservação. É a renúncia dos instintos individuais exigida pela Cultura para a manutenção da vida coletiva que posiciona em lados opostos tais aspirações, de liberdade e de proteção. Como resultado dos embates, no entanto, é o mal-estar na forma de angústia e de desamparo que se evidencia como inescapável, apenas podendo ser atenuado. E é assim, entre a esperança e a realidade, entre a utopia e a tópica psicanalítica, que Freud parece se debater, assim como também se debate e irá se debater a humanidade por toda a sua história:

Se justificadamente objetamos, em nosso estado atual de civilização, que ele não preenche nossos requisitos de um sistema de viver que faça feliz, que admite muito sofrimento que se poderia provavelmente evitar; se, de modo implacavelmente crítico, buscamos expor as raízes de sua imperfeição, sem dúvida exercemos o nosso direito, não nos mostramos inimigos da cultura. É lícito esperar que pouco a pouco lhe introduziremos mudanças que satisfaçam melhor as nossas necessidades e escapem a essa crítica. Mas talvez nos familiarizemos igualmente com a ideia de que há dificuldades inerentes à cultura, que não cederão a tentativas de reforma (FREUD, 1930 [2010], p. 53).

(...) Boa parte da peleja da humanidade se concentra em torno da tarefa de achar um equilíbrio adequado, isto é, que traga felicidade, entre tais exigências individuais e aquelas do grupo, culturais; é um dos problemas que concernem ao seu próprio destino, a questão de se este equilíbrio é alcançável mediante uma determinada configuração cultural ou se o conflito é insolúvel (FREUD, 1930 [2010], p. 38-39).

No entanto, aos olhos de hoje, é na própria definição de civilização concebida por Freud que encontramos a raiz de toda problemática existencial da modernidade e do contemporâneo: a persistência, apesar de toda crítica, da ideologia cartesiana que põe em lados opostos cultura e barbárie, humano e animal, humanidade e natureza, construindo uma política relacional marcada pela inimizade entre as partes e pela subjugação de uma parte por outra, hierarquizando a primeira sobre a segunda, e, assim, posicionando insistentemente, de modo ilusório, em negação efetiva do real, o humano acima de todo “outro” e, portanto, no centro do mundo. Em resposta a um estado de desamparo radical e primordial, as forças narcísicas humanas posicionaram a razão — a racionalidade científica, sobretudo — no centro de comando do jogo da vida, efetivando assim a modernidade

enquanto um projeto antropocêntrico e especista que, no contemporâneo, se revela mais e mais como uma cosmovisão e uma política de vida inviável:

(...) a palavra “civilização” designa a inteira soma das realizações e instituições que afastam a nossa vida daquela de nossos antepassados animais, e que servem para dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação dos vínculos dos homens entre si. (...) Vemos como culturais todas as atividades e valores que são úteis para o ser humano, colocando a terra a seu serviço, protegendo-o da violência das forças naturais etc. Sobre esse aspecto do que é cultural não parece haver dúvida. Se voltamos suficientemente atrás no tempo, os primeiros atos culturais foram o uso de instrumentos, o domínio sobre o fogo, a construção de moradias. Entre eles sobressai o domínio do fogo, realização extraordinária e sem precedente; com os outros o homem iniciou caminhos que desde então nunca deixou de seguir, e cujo estímulo primordial não é difícil imaginar. Com todos os seus instrumentos ele aperfeiçoa os seus órgãos — tanto motores como sensoriais — ou elimina os obstáculos para o desempenho deles (FREUD, 1930 [2010], p. 33).

Ao longo de *O futuro de uma ilusão* e nas páginas iniciais de *O mal-estar da civilização*, Freud se empenha em desvelar as fontes do impulso religioso, e as localiza na condição originária e inescapável do desamparo. Afirma que lhe parece “irrefutável” que as “necessidades religiosas” sejam derivadas “do desamparo infantil e da nostalgia do pai”, e que este sentimento é duradouramente conservado ao longo da vida “pelo medo ante o superior poder do destino”: “Eu não saberia indicar uma necessidade vinda da infância que seja tão forte quanto a de proteção paterna. (...) Podemos rastrear a origem da atitude religiosa (...) até o sentimento do desamparo infantil” (1930, p. 17). É a partir desta perspectiva que podemos compreender o papel das religiões, assim como da tecnociência e do capitalismo posteriormente — em suas múltiplas promessas e ofertas de consolação — como diferentes dispositivos destinados ao mesmo fim: oferecer amparo, anestesia e escape via ilusão e supressão da angústia do real, isto é, do desamparo.

Como já sabemos, a terrível impressão deixada pelo desamparo da criança despertou a necessidade de proteção — proteção através do amor —, fornecida pelo pai; e a compreensão de que esse desamparo continua por toda a vida motivou o apego à existência de outro pai — agora mais poderoso (FREUD, 1927 [2014], p. 163).

Esta condição [estrutural de desamparo] é inaceitável para o sujeito. Por isso mesmo, ele estabelece uma relação de conflito, interminável e infinita, com esta posição. Contudo, pode-se gerir esta condição de desamparo de múltiplas formas. Uma delas, fundamental no psiquismo, é a busca da proteção para realizar a denegação do desamparo. Assim, o sujeito busca a proteção da figura do pai originário. (...) Na tradição ocidental, a religião e as ideologias procuraram oferecer esta proteção, na medida em que, como visões de mundo, realizavam a promessa de uma saída para o desamparo (BIRMAN, 2001 [2016], p. 237-238).



## 1.69 O mal-estar contemporâneo

Após as sucessivas desconstruções do teocentrismo e do geocentrismo na passagem do Antigo Regime para a modernidade iluminista, coube ao imaginário desencantado e desamparado do humano produzir, em resposta ao descentramento da Terra e à morte de Deus, uma nova forma de acomodar e apaziguar o psiquismo, construindo para tal uma nova condição de centralidade para o humano, e atribuindo à razão o status e os poderes de um novo Deus, o logos. Este, por sua vez, confiou à ciência e à tecnologia a tarefa de realizar milagres: garantir, ao mesmo tempo, liberdade e proteção, assegurar o bem-estar e evitar o sofrimento. No entanto, diante das promessas de liberdade, igualdade, fraternidade e felicidade sucessivamente ansiadas e frustradas pela Revolução Francesa, pela Revolução Industrial, pelo capitalismo e pelo neoliberalismo, emergiu em resposta, no mundo contemporâneo, um ethos marcado pelo ressentimento e pela ironia, pelo desencanto e pelo desalento, pela negação e pelo niilismo. Uma frustração enfurecida contra condições de vida repletas de incertezas, injustiças, perigos e ameaças acabou por pavimentar um terreno propício para a emergência de novos fundamentalismos religiosos, assim como para explosão da indústria farmacêutica e das drogas. Diante de um sentimento crescente de desproteção e das inúmeras feridas abertas pelo neoliberalismo, novas religiões, remédios e drogas vieram à tona disseminando promessas de proteção e de amparo, acomodando frustrações, revoltas e ressentimentos, e, sobretudo, oferecendo cura ou escape para a depressão e a dor.

As utopias políticas que dominaram o imaginário ocidental, desde a Revolução Francesa, soçobram. O ideal de felicidade enunciado pelo iluminismo, pelo qual o homem dominaria a natureza e constituiria uma sociedade igualitária pelo domínio da razão científica, já não provoca mais as certezas de outrora. Não é por acaso, certamente, que assistimos, nos dias atuais, a um processo vigoroso de reevangelização do mundo, através do qual se retorna à religião como busca de proteção face ao desamparo. Busca-se assim uma visão de mundo reasseguradora, que possibilite proteção ao sujeito, frente ao medo pelo indeterminado e pelo acaso. Neste registro se inscrevem os fundamentalismos que pipocam na pós-modernidade (...) Foi no vazio existencial produzido pela evaporação das visões de mundo, numa ordem social inteiramente perpassada pela ciência, que o desamparo do sujeito se tornou agudo e assumiu formas até então inexistentes. O mundo desencantado e sem Deus, marcado pela absoluta racionalização científica, produziu formas inéditas de desamparo quando foram silenciadas as utopias do Iluminismo e da Modernidade (...); vazio existencial que produziu novas formas de mal-estar na civilização (...) A busca de proteção face à angústia se empreende pelas formas de religiosidade que se apresentam como ofertas de salvação. Porém, para os incrédulos é preciso buscar os efeitos dionisíacos das drogas e o silenciamento da dor psíquica pelos psicotrópicos (BIRMAN, 2001 [2016], p. 238-239).

Diante deste quadro é, portanto, significativo que nos trechos finais de *O futuro de uma ilusão* as palavras de Freud soem, aos ouvidos contemporâneos, como mensagens engarrafadas contra as ilusões e as promessas de salvação e de fuga que se multiplicam no presente. É em nome de uma “educação para a realidade”, em contraposição à “educação religiosa” que o pensamento freudiano dá uma guinada radical, tal como o de Nietzsche em seu Zaratustra, e, de modo surpreendente, se dirige à terra e à matéria, à vida na Terra, com e a partir dela, como condição de possibilidade para a manutenção e o prosseguimento da existência. Em forma de diálogo com um interlocutor imaginário, Freud diz ter dedicado sua vida, enquanto psicólogo, a investigar, a reconhecer e a se contrapor aos mais variados mecanismos de negação, recusa e de resistência. Esteve em confronto com a negação face ao real inclusive no interior de si mesmo, quando ainda acreditava no paradigma vitalista e refutou a sua primeira teoria da inércia, embrião da teoria da pulsão de morte. Anos depois, quando retomou a teoria da inércia e a reformulou e a renomeou, enquanto princípio do nirvana, afirmando haver um instinto de morte soberano no psiquismo, Freud teve que, desta vez, enfrentar inúmeras resistências externas, vindas de seus próprios companheiros psicanalistas. Em *O mal-estar...*, Freud recorda a sua “própria atitude defensiva, quando a ideia do instinto de destruição surgiu pela primeira vez na literatura psicanalítica, e quanto tempo durou até que eu me tornasse receptivo a ela”. Utilizava a própria experiência para demonstrar que não se surpreendia, portanto, com os sucessivos esforços dedicados a rejeitar descobertas científicas reveladoras de realidades desagradáveis, isto é, que acentuem nossa percepção acerca de nossa trágica e desamparada condição existencial. Foi assim que ocorreu ante a enunciação da prevalência da pulsão de morte sobre a de vida, do instinto sobre o intelecto, do inconsciente sobre a consciência, e também da natureza sobre o “deus da ciência”, o logos: “nosso deus Λόγος [Logos: razão, palavra] realizará o que nos permitir a natureza fora de nós” (1927 [2014], p. 181).

Discordo quando você conclui que o ser humano é incapaz de prescindir do consolo da ilusão religiosa, que ele não suportaria, sem ela, o peso da vida, a realidade cruel. De fato, não o indivíduo a quem desde a infância tenha sido instilado esse doce — ou doce-amargo — veneno. Mas e outro, que tenha sido educado sobriamente? Não sofrendo da neurose, talvez ele não necessite de um tóxico para entorpecê-la. Claro que o ser humano se verá então numa situação difícil, terá de admitir seu completo desamparo, sua irrelevância na engrenagem do universo, já não será o coração da Criação o objeto da carinhosa atenção de uma Providência bondosa. Estará na mesma situação de um filho que deixou a casa do pai, que era aquecida e confortável. Mas não é inevitável que o infantilismo seja superado? O ser humano não pode permanecer eternamente criança, tem de finalmente sair ao

encontro da “vida hostil”. Podemos chamar a isso “educação para a realidade”; ainda preciso lhe dizer que o único objetivo deste trabalho é chamar a atenção para a necessidade de dar esse passo? Você teme, provavelmente, que o ser humano não resista a essa dura prova. Bem, vamos esperar que sim. Já é alguma coisa quando alguém sabe que conta apenas com as próprias forças; então aprende a usá-las corretamente. E o ser humano não é inteiramente sem recursos, desde os tempos do Dilúvio sua ciência lhe ensinou muita coisa, e incrementará mais ainda o seu poder. Quanto às inevitabilidades do destino, contra as quais não existe remédio, ele aprenderá a suportá-las com resignação. De que lhe serve a miragem de uma grande fazenda na Lua, cuja colheita ninguém jamais viu? Como honesto camponês aqui na Terra, ele saberá cultivar seu pequeno torrão de modo que este o alimente. Retirando as expectativas que havia posto no Além e concentrando na vida terrena todas as forças assim liberadas, ele provavelmente alcançará que a vida se torne suportável para todos e a civilização não mais oprima ninguém. Então poderá dizer, como um de nossos companheiros de descrença, sem lamentar:

O céu deixaremos

Para os anjos e os pardais (FREUD, 1927 [2014]).

É neste sentido que Freud diagnostica como “infantilismo neurótico” toda busca de salvação do real mediante a ilusão. É assim que se impõe a ele, enquanto um psicólogo, a “ideia de que a religião é comparável a uma neurose infantil”, assim como todo conjunto de reações psíquicas e ideológicas que se empenham em negar, recusar e ocultar realidades e verdades inconvenientes através de narrativas ilusórias. No entanto, apesar do diagnóstico do infantilismo e da negação renitente, Freud se diz “otimista o bastante para supor que a humanidade superará essa fase neurótica, assim como muitas crianças deixam para trás a neurose à medida que crescem”. Também a serviço de seu otimismo realista, concede que “a voz do intelecto pode ser baixa, mas não descansa até ser ouvida. E afinal o consegue, após inumeráveis, repetidas rejeições”. Aceita que seus “conhecimentos extraídos da psicologia individual podem ser insuficientes”, que a “transposição para a espécie humana pode não se justificar, e o otimismo pode ser infundado. Admito todas essas incertezas”. Também admite que “nosso deus Λόγος (logos) talvez não seja muito poderoso, cumpre somente uma pequena parte do que seus antecessores prometiam”, mas que se “temos de reconhecer isso, vamos aceitá-lo com resignação”, pois “não perderemos o interesse na vida e no mundo por causa disso”, pelo contrário: “Acreditamos que seja possível, para o trabalho científico, obter algum conhecimento sobre a realidade do mundo”.

É precisamente por isso que, por outro lado, Freud rebate as críticas ao método científico e sua condição marcada pela incerteza. Tal como um cientista contemporâneo diante dos inúmeros ataques negacionistas, reacionários e religiosos que marcam o nosso presente, Freud desmonta a distorcida ideologia que atrela a ciência e a certeza: “Deplora-se a incerteza da ciência, diz-se que ela

anuncia como lei o que a próxima geração reconhece como erro e substitui por nova lei, de validade igualmente curta. Mas isso é injusto e apenas parcialmente verdadeiro. As mudanças nas opiniões científicas são desenvolvimento, avanço”, e se por um lado “aguardam aperfeiçoamento”, também estão dispostos a “tolerar que algumas de nossas expectativas se revelem ilusões”. No entanto, ressalta a diferença de atitude entre um cientista e um religioso diante de um desmoronamento das convicções. Enquanto o religioso “precisa defender a ilusão religiosa com todas as forças”, pois se estas perdem valor “o seu mundo desmoronará, nada lhe restará senão o desespero, com a civilização e com o futuro da humanidade”, já ao cientista caberia a resignação, a continuidade do trabalho investigativo, a experimentação e, por fim, a expectativa de que, a longo prazo, novas descobertas possam corrigir e aperfeiçoar os rumos iniciais. É evitando a pressa e a ansiedade que o psicólogo Freud revela, por fim, todo o seu apreço pelos geólogos e pelo tempo geológico, pelo fato de a investigação minuciosa e demorada de sedimentos antigos, acumulados nas camadas mais profundas da terra, ser capaz de trazer à superfície da terra e dos tempos que correm revelações e evidências concretas de como viveram e vivem, morreram e morrem os humanos em cada época. A identificação do psicólogo com o geólogo pode soar inusitada, mas de modo algum nos surpreende, sobretudo vindo de alguém que se dispôs a perscrutar os sedimentos e as camadas mais profundas e quase inacessíveis do psiquismo humano.

Recriminam-lhe (a ciência) o pouco que nos ensinou e o tanto que deixou na escuridão. Mas esquecem como ainda é jovem, como foi duro o seu início e como transcorreu pouquíssimo tempo desde que o intelecto humano se fortaleceu para as tarefas da ciência. Não cometemos todos o erro de basear nossos juízos em períodos de tempo demasiado curtos? Deveríamos seguir o exemplo dos geólogos (FREUD, 1927 [2014], p. 182).

### 1.70 Psicanálise, sublimação, arte

É a partir deste elo entre a geologia e a psicologia, entre seus procedimentos científicos e hermenêuticos de obtenção de conhecimento a partir da análise e da interpretação de sedimentos — fósseis e psíquicos — alocados nas camadas mais profundas e recônditas dos seus respectivos campos de investigação — a geosfera e o inconsciente —, que podemos compreender por que o AntropoCapitaloceno não pode ser investigado apenas a partir das perspectivas e dos saberes — fundamentais, diga-se de passagem — das ciências da Terra e do clima, nem a partir de qualquer viés unidimensional. Trata-se de uma questão polifônica, que ressoa

simultaneamente as vozes geológicas, climáticas, políticas, econômicas, antropológicas, sociológicas e filosóficas, mas que também reserva não saberes e enigmas a serem desdobrados pela psicologia e pelas artes, posto que ambas se constituem como atividades dedicadas à elaboração de linguagens e de formas de representação e de simbolização para as forças incomensuráveis, incontáveis e aterradoras que nos atravessam. Ambas, de um jeito e de outro, dão forma ao informe, elaboram linguagem, imagens e sons capazes de representar, ao menos em parte, as invisíveis e silenciosas forças do incognoscível que nos perpassam. Ambas, em suma, empenham-se na tarefa fundamental, propriamente existencial, de subverter as pulsões de morte e dar rumos criativos a estas, a partir dos processos de sublimação. Seria a sublimação, segundo Freud, o agenciamento capaz de desviar os rumos destrutivos e solipsistas dos impulsos de tãatos e transformá-los em experiências eróticas e estéticas, relacionais, capazes de manter em atividade os fluxos vitais dos nossos corpos e sociedades. Não é à toa que a sublimação, para Freud, é um conceito propriamente erótico, de ligação, que articula a psicologia e a arte, o psiquismo e a criação artística, o erotismo e a estética. Em termos psicanalíticos, a rigor, a sublimação é compreendida como um processo que implica a “passagem direta da pulsão sexual” para o “registro da criação” (BIRMAN, 1999, p. 171). Existiria na sublimação, portanto, a “constituição de um novo objeto para a pulsão”, em que “o gozo se plasmaria na experiência da criação” (idem). Sendo assim, erotismo e sublimação se interligam, e ambos seriam modos criativos de construção de vínculos e de experiências de ganho de prazer. É assim que podem ser considerados como “mensageiros de Eros”, meios de “afirmação da vida e maneiras de tornar a existência possível e suportável” (ibidem). Atuam, portanto, em dimensão contrária à do narcisismo, do autoerotismo e da onipotência fálica. Isso porque são processos derivados da posição do desamparo, do ser atravessado por forças mortíferas e que, nesta condição, se vê tomado pela imperiosa necessidade do instinto de vida, erótico, de estabelecer vínculos com “outros”, como forma de manter e vitalizar a existência. A sublimação, como indica o termo, é propriamente uma derivação do conceito estético do sublime e se constitui, de fato, como uma ação inscrita neste registro, ou seja, um gesto de ruptura com a ordem do belo e do apolíneo, da sincronia rítmica, da consonância harmônica, da perfeição formal, do mundo homogêneo, da reprodução fiel, da representação do conhecido, da repetição do mesmo, do espelhamento do igual. Seria, portanto, um

processo ou dinâmica de alteridade, de abertura e de inclinação ao outro, ao diferente e ao desconhecido — ou seja, uma experiência de criação fundada e impulsionada pelo desamparo e pelo incognoscível que marcam a existência. É também por isso que o desamparo, o erotismo e a sublimação, no contexto da psicanálise, estão relacionados e inscritos no registro da feminilidade, no sentido de que se situam e atuam em contraponto às ilusões da onipotência e da autossuficiência que marcam o ideal masculino, fálico e narcísico.

A sublime ação implica a ruptura com o imperialismo do falo, entreabrindo a subjetividade para a possibilidade do erotismo e da criação. É justamente isso que é possibilitado pela feminilidade. (...) A realização de uma sublime ação implica a possibilidade de rompimento da subjetividade com os limites do belo e do falo, retirando-a da repetição do mesmo, de maneira a lhe entreabrir o horizonte do Outro e da diferença. (...) É isso o que evidencia uma ação como sublime, a sua grandeza e nobreza. Quando nos referimos a uma ação de alguém como grande e nobre, isso significa para nós que o agente se caracterizou de maneira despojada e descentrada, alheio aos seus interesses pessoais (BIRMAN, 1999, p. 172).

### 1.71 Erotismo, criação, reencanto

É a partir de Freud, portanto, que podemos compreender que “a feminilidade e o desamparo nos destinam inevitavelmente ao erotismo e à criação” (idem). É a partir do reconhecimento da nossa mortalidade e vulnerabilidade, ambas constitutivas, que poderíamos, enfim, mesmo que tardiamente, abandonar os antigos sonhos da épica grega, que projetava o herói como o humano capaz de superar as investidas da morte e, assim, tomar para si o status e os poderes dos deuses, alçando o humano ao posto de Deus. Afinal, não podemos esquecer que apesar dos empenhos contínuos nessa direção, “o homem de hoje não se sente feliz com esta semelhança” (FREUD, 1930 [2010], p. 35). Apesar de seus “progressos extraordinários nas ciências naturais e em sua aplicação técnica”, de seu “domínio sobre a natureza de um modo antes inimaginável”, a concretização deste “anseio milenar, não elevou o grau de satisfação prazerosa que esperam da vida” (idem, p. 31). É resultado direto desta constatação a compreensão de Freud segundo a qual a economia da felicidade não está fundamentada no poder, mas no princípio do prazer — “a felicidade constitui um problema da economia libidinal do indivíduo” (FREUD, 1930 [2010], p. 27).

Não há, aqui, um conselho válido para todos; cada um tem que descobrir a sua maneira particular de ser feliz. (...) O êxito jamais é seguro, depende da conjunção de muitos fatores, e de nenhum mais, talvez, que da capacidade da constituição psíquica para adaptar sua função ao meio e aproveitá-lo para conquistar prazer. (...) Existem muitos caminhos que

podem levar à felicidade, tal como ela é acessível ao ser humano, mas nenhum que a ela conduza seguramente (FREUD, 1930 [2010], p. 28-29).

Seria, portanto, abandonando a ilusão das trilhas seguras e a divinização do herói épico, e assumindo, enfim, a condição do herói trágico, aquela mesma do humano desamparado, sem controle, poder ou saber sobre as forças do natural cósmico-terreno, que enfim poderíamos habitar, verdadeiramente, a nossa realidade física, carnal, mortal, e a partir de então nos dedicarmos ao verdadeiro trabalho da existência, aquele de cultivar a vitalidade orgânica dos corpos, dos indivíduos e das sociedades, através de experiências de ganho de prazer e de felicidade derivadas de nossas atividades eróticas, relacionais, de mútuo ganho — e não heroicas, egoístas e autossuficientes. É a partir da capacidade de habitar as zonas do desamparo e do desencanto que o empenho em direção à vida se impõe como tarefa indispensável e inadiável.

Não foi à toa que Friedrich Nietzsche, que nos decretou a “morte de Deus”, e Max Weber, que diagnosticou o “desencantamento do mundo” — referindo-se à eliminação da esfera do sagrado na ética e no espírito do capitalismo —, que ambos, enfim, dedicaram-se, em seus trabalhos finais, a afirmar o princípio do prazer como condição fundamental para a manutenção da existência. No caso de Weber, é significativo notar que esta afirmação do caráter primordial do princípio erótico, como força de afirmação da vida, é registrada pelo sociólogo, de modo explícito, em seus instantes finais, pouco antes de vir a falecer, em junho de 1920. Em seus últimos meses, Weber se dedicou a preparar uma 2ª edição de sua grande obra, *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Durante este processo de revisão e, também, de reescrita, o sociólogo acrescentou à obra, pela primeira vez, a expressão “desencantamento do mundo”. Até então, o sentido da expressão havia sido destrinchado na primeira edição do trabalho, publicada 15 anos antes, entre 1904 e 1905. No entanto, é apenas nesta etapa final da vida que o autor chega à formulação do sintagma que irá marcar definitivamente a sua obra. Weber acrescenta e detalha os sentidos do “desencantamento do mundo” em quatro “passos” ou notas adicionais ao quarto capítulo da sua *Ética*. Nelas, propunha o “desencantamento do mundo” como um longuíssimo processo histórico-religioso iniciado no século VIII a.C., no judaísmo antigo, e que se realizaria plenamente apenas muitos séculos depois, com a ascensão do protestantismo ascético, no começo da modernidade, e com seu estabelecimento entre os séculos XVII e XVIII, concomitante ao triunfo

do capitalismo. Nas palavras de Weber, o “desencantamento do mundo” caracterizava-se, precisamente, pela “eliminação da magia como meio de salvação”. Em outras passagens, Weber refere-se à “rejeição da magia sacramental como via de salvação”, pelo repúdio a “todos os meios mágicos de busca da salvação” e a tipificação destas buscas como “superstição e sacrilégio”. Tratava-se, a rigor, em sentido estritamente religioso, de um processo de “desmagificação” da própria religiosidade cristã, ou seja, de “esvaziamento da magia sacramental do próprio cristianismo” (PIERUCCI, 2003 [2013], p. 195). Tal processo, no âmbito religioso, foi levado a cabo pelo protestantismo radical de Calvino, cuja ideologia “desencantada” — para não dizer, também, racista e misógina — impunha à força termos como a predestinação — o poder absoluto e arbitrário de Deus para salvar ou condenar qualquer um a despeito de seus méritos e faltas —; a impossibilidade de qualquer mediação com o divino — o abandono de ritos, preces ou oferendas — e, por fim, a impossibilidade de qualquer salvação, ou nas palavras de Weber: “o abandono absoluto da possibilidade de uma salvação eclesiástico-sacramentar”. Sem qualquer possibilidade de contato, mediação e de salvação divina, cabia ao humano subjugado e desencantado o trabalho duro, o empenho individual e o acúmulo de capital como únicos meios de garantir alguma “salvação” intramundana, sendo “o trabalho racional exercido cotidianamente como um dever moral querido por Deus” (PIERUCCI, 2003 [2013], p. 202). Nesta vida árida, portanto, neste mundo sem rito e sem festa, Deus existia apenas enquanto força despótica e inatingível a ordenar ao humano o trabalho, de cabeça baixa e sem olhar ao alto: “o homem foi forçado a seguir sozinho o seu caminho ao encontro de um destino que lhe fora fixado desde a eternidade. Ninguém poderia ajudá-lo” (WEBER apud: PIERUCCI, 2003 [2013], p. 196). Tratou-se, portanto, de um processo de “patética desumanidade” (idem). Uma paradoxal “desmagificação” da religiosidade e, ao mesmo tempo, um radical incremento da racionalização e da instrumentalização da vida e do ser. É assim, portanto, que a ética protestante irá conduzir, gradativamente, a passagem de uma “racionalização religiosa” para a “racionalização científica”. Ou seja, a substituição de uma religiosidade marcada pelo sagrado, por outra religiosidade marcada pelo trabalho e que, por sua vez, culminará em outra religiosidade, marcada pela subjugação ao capital e à tecnociência. Em todo caso, trata-se de um processo moderno, de privilégio da razão, da lógica e do determinismo como forma de “explicar” os acontecimentos da



vida e do mundo. No campo da religião, tal determinismo se revela na predestinação e em seu enunciado padrão: “Deus determinou. Está dado e nada pode ser mudado”. No campo científico, irá se enunciar que o universo é uma máquina que opera a partir de leis mecânicas e imutáveis. Já no contexto do capitalismo, como sabemos, o mundo é regido, de modo implacável, pelos ditames do Deus Dinheiro e suas leis de mercado. É em reação a tais premissas e às suas mais nocivas consequências — o extremo empobrecimento das experiências afetivas, sociais e libidinais, ou seja, a contínua repressão do princípio do prazer — que Weber irá reagir ao comentar o “desencantamento do mundo” neste seu último fôlego físico e intelectual. É em uma passagem de “Rejeições religiosas do mundo e suas direções”, como nos mostra Pierucci, que podemos encontrar uma pista deixada por Weber de onde poderíamos realizar um “reencantamento do mundo” que “não signifique apenas retrocesso ou que não passe de autoengano” (PIERUCCI, 2003 [2013], p. 219). É no meio de uma seção dedicada à “esfera erótica” que se encontra o verbo “encantar”, compondo o sintagma “encantar todo o mundo”. Para Weber, portanto, para “reencantar todo o mundo” seria indispensável uma urgente e salvadora intervenção da atividade erótica.

(...) para o meu júbilo intelectual constato com meus próprios olhos que Max Weber de fato havia usado naquele contexto (erótico) o verbo “encantar”. E que o sintagma completo, ao falar em “encantar todo o mundo”, tem por referentes o amor sexual e a euforia do amante feliz (...) tudo isso para aludir a esta via modernamente disponibilizada de encantamento do mundo, da vida e do mundo da vida, que é o erotismo. (...) Este achado, tão inesperado quanto bem-vindo, no fundo uma instigação (...) comporta um insight acerca da possibilidade efetiva de reversão subjetiva desse “grande processo histórico-religioso de desencantamento do mundo”. (...) Aos olhos de Weber, a possibilidade de reencantar não está no alardeado “retorno do sagrado”. O locus da existência humana em que se esgueira uma possibilidade efetiva de encantar novamente o mundo não é a esfera religiosa, mas uma outra esfera cultural, ao mesmo tempo não religiosa e não racional: a esfera erótica, onde reina, segundo Weber, “a potência mais irracional da vida” — o amor sexual (PIERUCCI, 2003 [2013], p. 221).

Tal como Weber, Freud sabia que os mais intensos ganhos de prazer e de satisfação, de alegrias e de felicidade, tal como possíveis aos humanos, não advinham da ampliação de seus poderes sobre a natureza, ou então dos consolos, salvação e ilusões religiosas. Sabia que estes eram meios indiretos de felicidade, mais capazes de evitar sofrimentos e desprazeres do que propriamente hábeis na arte de efetivar gozos sensíveis, fossem sexuais, lúdicos, artísticos ou intelectuais. Ciente da condição trágica da existência, marcada pelo desamparo, Freud sabia, sem engano, que o “programa de ser feliz” era “irrealizável”, mas também sabia

que diante das forças de morte e de entropia prevalecentes o princípio do prazer era um impulso não apenas indispensável mas incontrollável, e que graças a este não nos seria permitido e nem mesmo possível “abandonar os esforços para de alguma maneira tornar menos distante” a realização deste “programa de ser feliz” (FREUD, 1930 [2010], p. 27), o que, certamente, não é o mesmo que sonhar e exigir uma felicidade plena.

É por todos estes sentidos que podemos agora imaginar que os vestígios e rastros, as construções e as ruínas das nossas atividades no agora, impressas nas camadas mais e menos superficiais da Terra, constituirão, no porvir, as provas de nossa capacidade ou incapacidade de dar rumos eróticos e vitais aos nossos impulsos mortíferos. São os nossos gestos e realizações do agora que irão formar o conjunto de sedimentos a serem encontrados, analisados e elaborados por geólogos, psicólogos e artistas do amanhã, que porventura se interessem em descobrir como viveram, pensaram e agiram aqueles seus ancestrais que produziram e enfrentaram a hecatombe do AntropoCapitaloceno, uma época que, como Freud antecipou, certamente “merecerá um interesse especial”.

## **1.72 Desamparo e criação na pandemia**

Na virada de 2019 para 2020, com a eclosão mundial da pandemia da Covid-19, a condição do desamparo e o sentido profundo do trágico irromperam na cena da vida e tomaram o proscênio para nos revelar de modo cristalino, irrefutável, aquilo que somos: seres frágeis, mortais, extremamente vulneráveis e cuja vida depende de um delicado processo de interação com outros seres que nos atravessam, nos habitam e atuam em nós sem que tenhamos verdadeiro controle ou domínio sobre suas agências. Somos, no fim das contas, hospedeiros temporários da vida. Corpos tecidos, habitados e animados por energias de vida que, de um a hora para outra, decidem se evadir e nos abandonar, deixando para trás uma carcaça inerte e esvaziada, nosso corpo, a fim de que este seja metabolizado e transformado em matéria orgânica e, assim, dê continuidade aos ciclos da vida.

Foi diante, ou melhor, absolutamente dentro dessa condição e dessa compreensão que nos vimos engendrados a partir de março de 2020, quando a pandemia chegou e se espalhou pelo Brasil. Naquele momento, me encontrava finalizando um processo criativo e de ensaio de dois meses para uma nova criação

cênica, o espetáculo *Na boca do vulcão*, cuja estreia estava marcada para o dia 20 de março, no teatro do Sesc Avenida Paulista. Foi precisamente no dia do nosso embarque para São Paulo, na semana de estreia, que todos os teatros de São Paulo, do Rio de Janeiro e do país começaram a ser fechados. Estávamos a caminho do aeroporto quando recebemos a notícia do fechamento. A mudança de rota era inevitável. Em vez de São Paulo, teatro e estreia, meia-volta para casa, suspensão de tudo, frustração, indeterminação, medo, luto e “isolamento social”, um estranho nome para esta zona limítrofe entre a vida e a morte que tivemos de aprender a habitar. Era a segunda vez que aquele trabalho, *Na boca do vulcão*, tentava vir à tona, expelir sua lava, mas se via subitamente interditado. Em setembro do ano anterior, 2019, o trabalho iria estreiar no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de Belo Horizonte, mas teve a sua estreia cancelada por uma interrupção unilateral — por parte daquela instituição — do processo de contratação do projeto. É preciso reconstituir estes episódios para dar a devida dimensão do quadro de desamparo em que eu e os demais integrantes da Polifônica, meu núcleo de pesquisa e de criação teatral, nos encontrávamos no momento em que decidimos reagir a um contexto de medo, de morte e de luto a fim de criar um novo trabalho ainda em circunstância de isolamento. Me refiro à criação teatral e audiovisual *Tudo que brilha no escuro*, objeto maior desta passagem por sua condição de processo criativo e artístico inserido no registro da sublimação. Antes de avançarmos em sua análise, retorno ao projeto anterior, *Na boca do vulcão*, e às suas duas tentativas frustradas de estreia. Concebido como parte de uma pesquisa contínua realizada pela Polifônica desde 2014 acerca dos “impactos humanos” na Terra, *Na boca do vulcão* ocorreria na sequência de projetos como *Galáxias* (2018) e *Estamos indo embora* (2015) — este, vale notar, talvez tenha inaugurado o debate acerca do Antropoceno e suas consequências na cena teatral do país, “tema” que até agora, infelizmente, segue minoritário e quase inexistente no conjunto da dramaturgia contemporânea, que ainda se mostra pouco sensível ao que se evidencia como o epicentro do colapso civilizacional que vivemos. Em *Na boca do vulcão*, portanto, investigávamos a crise climático-civilizacional de escala global do AntropoCapitaloceno, mas desta vez com foco no extermínio indígena e ambiental em curso no Brasil. Naquele momento, queimadas ilegais de escala monumental na Floresta Amazônica produziam uma crise e um estrago de proporções internacionais à reputação do Brasil e do seu desgoverno. O projeto iria estreiar em setembro de 2019, se tornava

mais urgente do que nunca, mas foi subitamente neutralizado pelo CCBB, uma instituição vinculada ao governo federal — ao gabinete da Presidência da República, mais precisamente. Recebemos justificativas burocráticas para um ato, possivelmente, de censura velada. Meses depois, em março de 2020, o projeto foi reerguido e preparava-se para, enfim, realizar a sua estreia, quando o pior se abateu sobre todos nós: a pandemia. Foi num contexto de luto, de desamparo e de acúmulo desta dupla interdição — primeiro por forças político-institucionais obscuras e, depois, pela eclosão da pandemia — que nos encontrávamos a partir de março de 2020. Foi, portanto, habitando o desconhecido e o desamparo, que a pulsão de vida se impôs inflitando nossos impulsos à criação de um novo trabalho, que não à toa veio a se chamar “Tudo que brilha no escuro”, referindo-se aos rasgos e pontos de luz que nos guiam e nos retiram da escuridão dos sentidos.

Em retrospectiva, torna-se mais evidente do que fora no momento de sua criação que esta obra se fez enquanto um processo de sublimação, de inflexão e de reorientação das pulsões e, portanto, inscrito nos registros da feminilidade, do erotismo e do desamparo tal como estes termos foram compreendidos acima. *Tudo que brilha...* surge, portanto, de uma necessidade, propriamente vital, de estabelecer um contraponto à atmosfera de morte, literalmente asfixiante, em que vivíamos e buscávamos sobreviver todos os dias — um contexto em que, certamente, ainda nos encontramos.

Tratou-se mais uma vez, como é comum aos trabalhos da Polifônica, de uma obra constituída e marcada pelas noções de contraponto e de contra-cena. Não no sentido habitual da contracena teatral, que sugere o jogo e a relação de parceria, troca e colaboração entre os atores. Sem excluir esta dimensão fundamental das artes performativas, o sentido de contra-cena que buscamos, no entanto, aponta para um outro registro, para além da circunscrição teatral e do trabalho de atuação. Trata-se de pensar na obra, na própria experiência performativa como um todo, enquanto uma cena que se monta, sobretudo, enquanto uma contra-cena a algo, um contraponto crítico-reflexivo dirigido a determinado “ponto”, tema, circunstância ou perspectiva. Uma contra-cena ao AntropoCapitaloceno, por exemplo, ou então ao contexto da pandemia, é uma contra-cena que se contrapõe às bases que estruturam e provocam as suas piores consequências.

Durante todo o processo criativo era marcante a necessidade e a determinação em criar algo que pudesse ativar, através de todos os envolvidos, um

circuito pulsional infletido à vida, uma experiência capaz de instilar, pouco a pouco, doses de ânimo, coragem e tesão pela vida, apesar de tudo e por conta de tudo, como uma espécie de antídoto ou vacina contra o desalento, a apatia e a melancolia. *Tudo que brilha no escuro* se constituiu, portanto, como uma experiência híbrida — entre o teatro, o cinema, a fotografia e a música —, e também uma espécie híbrida de ato reflexo e de ato reflexivo, a um só tempo reação do instinto de sobrevivência e experiência de reflexão sobre processos de metamorfose, resistência e reexistência que continuamos a atravessar desde o início da pandemia. Tratou-se, portanto, de uma reação inscrita e operada no campo do sensível, do simbólico, dos afetos. Uma resposta criativa do psiquismo em direção à vida, afirmando sua força erótica, sua capacidade de criar e fortalecer vínculos, de oferecer ganhos de prazer como forma de sublimar e resistir às forças de morte que, sobretudo no Brasil atual, empenham-se em nos desgovernar, dissipar nossas energias, nos oprimir, deprimir e, então, matar. Criação, portanto, como ato de resistência no sentido de neutralização e de inflexão das forças de morte a outros rumos. Resistência enquanto capacidade, portanto, de transformação e de reorientação das pulsões, enquanto afirmação da metamorfose como processo fundamental à reexistência, ou seja, à instauração de outros-novos meios e modos de existir. Existir, portanto, em contraponto, em dissonância, como num arranjo polifônico repletos de vias e linhas criadas para soar e ultrapassar os tempos sombrios, as monoculturas e as monofonias que reduzem a pluralidade da vida. Existir em contra-canto e em contra-gesto ao necro-obscurantismo global e, sobretudo, brasileiro, que se revelou, no contexto da pandemia, um projeto necropolítico empenhado, acima de tudo, em asfixiar o país por diferentes vias, seja pela liberdade dada à propagação do vírus e às queimadas, assim como pela contínua perseguição, repressão e supressão de direitos, liberdades e demais garantias constitucionais a todo um conjunto de “atores sociais” — pesquisadores, educadores, artistas e muitos outros — que, não à toa, se tornaram os principais alvos do projeto necrofílico, bolsonarista, de matar ou deixar morrer os agentes culturais e sociais tidos como inimigos da guerra cultural e social posta em marcha por este governo.

Frente a isso — e por tudo isso —, *Tudo que brilha no escuro* era apenas um pequeno gesto de resistência micropolítica, que afirmava a subjetividade e o imaginário enquanto forças criativas, metamórficas, fontes, portanto, de transformação. Todo percurso dramatúrgico da obra era, não à toa, um processo de

metamorfose subjetiva, de possível sublimação de traumas passados e presentes vividos por uma atriz, interpretada pela atriz Julia Lund, que através de simbolizações, elaboração de linguagem e formulação de sentidos empenhava-se em estruturar uma nova vida em meio ao abismo da pandemia e do desamparo do fim de um amor. *Tudo que brilha...* se construiu, portanto, como um processo coletivo de experimentação — da própria obra, da sua protagonista e da equipe de criadores —, um gesto de busca e de aproximação em relação àquilo que nos fazia, àquela altura, querer continuar a viver. No fim das contas, em sua própria tessitura cênica e dramática, a obra também afirmava o potencial transformador das experiências artísticas, do teatro e dos encontros, mesmo que virtuais. *Tudo que brilha no escuro* era, portanto, um ato reflexo-reflexivo: urgente, em sentido existencial, mas uma experiência dilatada, que oferecia tempo à reflexão e à elaboração num tempo de extrema supressão da esfera temporal. Tratava-se, de certa forma, de um convite à desaceleração e à dessaturação dos sentidos. Uma proposta de abertura dos canais sensíveis. Um gesto de oxigenação das pulsões vitais e de tudo aquilo que nos mantém de pé e agindo por um presente e um porvir mais respiráveis.

Ao longo da sua trajetória, a Polifônica tem estruturado os seus trabalhos a partir de dois eixos complementares: uma pesquisa formal alicerçada na noção de Polifonia Cênica — a ser detalhada mais à frente —, e uma investigação “temática”, ou mais propriamente ontológica, que parte de uma série de indagações acerca das condições da existência humana na Terra, mas com o objetivo de alcançar reflexões sobre os crescentes e acelerados impactos antrópicos no planeta (o Antropoceno), e sobre os possíveis modos de existir no agora e no porvir. Em suma, uma obsessão espantada sobre a posição e a atuação humana na Terra e em meio ao fluxo cósmico. Desde o início da sua trajetória, com *Estamos indo embora...*, a Polifônica tem buscado meios de criar experiências performativas que se relacionem a certas matrizes ou estruturas primordiais que forjam a experiência da vida e do humano. Me refiro aqui ao intrincado jogo das forças que possibilitam ou inviabilizam nossas existências, aos impulsos de criação e de destruição, de vida e de morte, de amor e de violência, ou seja, eros e tânatos em múltiplas perspectivas. É por este motivo que certos trabalhos da Polifônica focalizam, por um lado, o colapso ambiental e a emergência climática global, compreendidos como sintomas das pulsões de morte, de violência e de destruição endereçadas pelo capitalismo contra a Terra e tudo que

há nela, o que inclui toda a diversidade de seres e culturas. Já em outros trabalhos o foco recai sobre as disposições humanas empenhadas em se contrapor a tãtatos e, assim, gerar vínculos, convivência, intensificando, portanto, nossos sentidos de comunidade, empatia, alteridade e de cuidado com o outro. Enfim, um olhar direcionado àquilo que possibilita a vida em comum, em conjunto, a partir de relações de cuidado, de troca e de ganhos mútuos.

Não à toa, em meio ao desamparo acentuado pela pandemia, o “outro” veio à tona como noção crucial. Tornou-se evidente, sob qualquer ângulo, que a dependência do outro, que marca o início da vida humana, não é uma condição superável por qualquer processo evolutivo, biológico ou tecnológico. Não pode existir um “eu” sem “outro”. Nenhuma vida pode vir a existir e se manter em absoluto isolamento. Não existe independência, imunidade, autonomia e autossuficiência. A vida é um fenômeno coletivo, resultante de ligações, de trocas, de interdependência. Sem liga com o outro a vida se desliga. Portanto, olhar, ouvir, ter atenção, cuidado e responsabilidade para com o outro impuseram-se como o conjunto de posturas que a pandemia exigiu de cada um nós, seja compreendendo nosso lugar e função como partes de um organismo maior, no sentido macro da comunidade humana ou terrena, mas também no sentido micro, das relações comunitárias, familiares, de amizade e amorosas.

As dimensões do “cuidado” e do “afeto amoroso” se evidenciaram, sobretudo em tempos de pandemia, como contrafaces daquilo que compreendemos por desamparo. Neste sentido, encerro esta passagem com um fragmento dramático de *Tudo que brilha no escuro*. Um trecho escrito e composto por mim a partir da obra *Fragilidade*, do roteirista e escritor francês Jean-Claude Carrière, que se tornou nosso chão e nosso guia ao longo da elaboração deste trabalho.

### 1.73 Memento Mori

#### **MEMENTO MORI**

Texto de Luiz Felipe Reis a partir de *Fragilidade*, de Jean-Claude Carrière

#### **I.**

Depois que isso tudo aconteceu eu passei algum tempo,  
bastante tempo até, completamente perdida.

Sem saber o que fazer,  
Sem saber o que eu era,

O que eu achava que eu era.

Desconfiando de mim,  
das minhas escolhas, enfim...

Até um ponto muito maluco em que eu não acreditava mais em qualquer coisa que eu pensasse; ou que as minhas ideias podiam ser boas ideias, as mais acertadas...

Pelo contrário, seriam sempre as piores ideias.

Bom, resumindo, eu já não fazia mais qualquer coisa se eu tivesse achado que era pra fazer essa coisa.

Eu só fazia o que era automático:  
Acordar, levantar, tomar o café, ler alguma notícia...

me perder em milhões de links tentando achar alguma coisa...

me sentir ainda mais perdida sem ter encontrado nada...

enfim, sufocada com a eficiência, a auto-estima,  
a vida maravilhosa dos outros...

e aí deprimir,  
ficar exausta,  
dormir,  
acordar e começar tudo de novo.

Sei lá quanto tempo isso durou,  
Mas teve um ponto em que eu precisava...  
Eu senti que eu precisava de qualquer coisa que viesse de fora de mim pra me ajudar...

Parece idiota,  
e é idiota...

E o que eu fiz é ainda mais idiota...

Eu lembrei de um jogo,  
um jogo super antigo que eu tinha comprado  
Um jogo de cartas, um baralho...  
Mas na verdade um baralho de palavras, de frases...

E aí eu decidi que eu ia tirar uma carta  
e ia seguir o que tivesse escrito nessa carta,  
Ir atrás dela, até onde essa palavra me levasse...

Então eu escolhi uma carta  
e comecei.

No meu caso não era uma frase, era uma palavra,  
e logo no começo eu resisti um pouco  
a ela, a esse jogo, a essa ideia idiota...

Mas assim que eu comecei a seguir essa palavra,  
ela logo começou a deixar de ser só uma palavra,  
essa palavra que tinha saído no jogo,  
E parecia que ela ia se transformando numa espécie de chave,  
Uma chave que eu podia, sei lá, colocar em qualquer situação,  
e de repente ela abria as coisas.  
Ela abria tudo.



Era como se ela abrisse uma porta, assim, e me levasse sempre praquilo que tava atrás da máscara do mundo...

como se ela arrancasse essa máscara,  
e de repente revelasse as coisas,  
mostrasse como as coisas são, na verdade...

Enfim, eu comecei a usar essa palavra em todos os lugares, em todas as conversas, pra todos os assuntos.

Poder, História, a humanidade na Terra,  
o que a gente causa nesse planeta,  
as religiões, as guerras,  
todas essas batalhas entre verdade, mentira,  
o que tá por trás de tudo isso...

Enfim, tudo que passava na minha frente mudava de sentido, de significado, quando eu colocava essa palavra.

### ***Fragilidade.***

Era o que tava na carta.

## **II.**

Bom, eu comecei a ler o mundo através dessa palavra,  
e aí, claro, eu comecei a perceber que muita gente antes de mim,  
parecia que também tinha encontrado e se guiado por essa palavra.

“Gente” tipo Shakespeare, Dostoiévski, Proust,  
como se todos eles tivessem escrito pensando nisso,  
enfim, aquilo que Shakespeare dizia,  
da “essência de vidro”,  
que uma personagem só toca o outro se a gente sente isso,  
essa a vulnerabilidade,  
a nossa vulnerabilidade.

Como essa coisa que todo mundo tem em comum.

Todo mundo que veio parar nesse mundo,  
Parece que veio marcado com essa mesma etiqueta: frágil.

Qualquer coisa, até o nada pode matar a gente, de uma hora pra outra.

Acidente, doença, uma bomba no metrô, uma guerra, bala perdida, um carro que derrapa,  
um curto-circuito, até coisas idiotas, tipo um tropeço, um acesso de raiva, de riso, enfim, tudo pode ser fatal.

Desde que a gente chega aqui  
a gente tá ameaçado por esse fim,  
que a gente nunca sabe quando chega.

## **III.**

E o nosso primeiro impulso, desde a primeira vez que a gente sente essa fragilidade, é dissimular, fingir,  
como se fosse uma coisa muito ruim que a gente não pudesse mostrar,  
tipo um segredo, horrível.

A gente aprende que a gente tem que silenciar e esconder todas as fraquezas que a gente sente.

A gente não admite,  
A gente nega (é, a gente nega).

E as outras pessoas, que são exatamente iguais a gente, também,  
E a loucura é que cada um faz de tudo pro outro não suspeitar de qualquer fraqueza, de qualquer fragilidade,  
Que é, no fundo, a única coisa que a gente tem em comum.

*Pausa (respiro)*

Eu tava lendo (*nessa quarentena*) um livro sobre a história da humanidade, e esse livro me fez pensar que...

Não sei, mas parece que toda a história da humanidade, das civilizações, parece que ela é uma série de tentativas, cada vez mais sofisticadas, de esconder isso, de tentar sempre colocar uma máscara na frente desse nosso rosto mais real.

Então toda essa aparência de força, de potência, de poder,  
que os homens não cansam de tentar afirmar,  
que tudo isso existe por medo,  
porque eles nunca aprenderam e até hoje não sabem lidar com a fragilidade.

E aí eu fiquei pensando...

Como é que um mundo governado por essa mentalidade, masculina, assustada, como é que esse mundo pode ser um lugar saudável se os homens existem negando todas essas marcas da vida, a finitude, a impermanência...

Às vezes eu penso que todo esse movimento, de empoderamento feminino, de agora, parece que também é um movimento de tirar essa máscara, desse poder ilusório dos homens, que vivem pra oprimir tudo que eles acham que é frágil,  
mas que na verdade é só a vida.

A vida é frágil.

Como é que alguém pode agir contra isso?

Viver contra a vida?

Poder,  
controle,  
domínio,  
saber de tudo,  
querer explicação pra tudo.

A gente não sabe.

Até sobre a morte,  
a gente sabe que morre,  
mas...

A gente não sabe em que ponto a gente está da nossa vida.  
Até que ponto a gente pode esticar o nosso fio?  
Em que instante a gente se despedaça?

A gente nunca vai saber.

Se a gente pudesse ter mais coragem de não saber.

E de viver isso.

## IV.

Sem ficar sonhando em ser eterno, imortal.  
O contrário.

Amar essa vida.  
Única,  
que é o que a gente tem.

Viver o que é incerto,  
instável,  
efêmero,  
como o teatro.

Escolher o que a gente não sabe,  
o que a gente não conhece.

Coragem de entrar no nosso corpo,

No fundo do corpo,  
do crânio,  
do inconsciente.  
Na dor, na tristeza.  
Olhar o medo de perto.

Perceber as nuances de tudo que assusta a gente,  
até não assustar mais.

Até perder o medo de tudo que tem a ver com a vida.

E se manter curioso,  
E até viver por isso,  
Por curiosidade.

No meio desse planeta pequeno, frágil,  
violentado por uma espécie mais frágil ainda.

Ameaçado, pedindo socorro, talvez, como cada um de nós.

Mas enquanto isso,  
enquanto a gente não muda,  
a gente segue aqui embaixo,  
vivendo do mesmo jeito,  
arrogantes, isolados,  
delirando e tremendo de medo  
sem nunca saber muito bem o porquê.

## 2.

### Neo-obscurantismo, negacionismo e antropocentrismo

#### 2.1 Neo-obscurantismo

Interessa a este estudo, a seguir, dar especial atenção ao fato de que a consequência maior desta fálca obsessão por centralidade e ganho de poder sobre o corpo da vida — sobretudo o poder de suspender a morte — tem como resultado mais evidente o oposto do que esta ânsia fálca, capitalista, tanto anseia. Ao invés de liberdade e de proteção frente ao desamparo, a elite econômica da humanidade — tal como recortada desde o início deste estudo — tem acentuando, pelo contrário, a fragilidade das condições de vida na Terra, tornando a existência no agora e no porvir cada vez mais difícil, vulnerável e incerta.

Do Renascimento (séculos XIV, XV e XVI) ao iluminismo (século XVIII), e de suas luzes até o ápice da modernidade (séculos XIX, XX e XXI), grande parte do empenho racional, tecnocientífico e capitalístico dedicou-se à tarefa de combater e, também, de ocultar e mesmo negar o desamparo. A fúria deste anseio, no entanto, resultou no contrário do que se esperava: a *hybris* capitalística e tecnofílica, em sua excessiva e desmedida busca por crescimento, controle, poder e soberania sobre as forças da Terra, da vida e de toda agência contrária à sua lógica, acentuou consideravelmente a desigualdade, a injustiça e a vulnerabilidade da maior parte da população global. A ampliação e a intensificação sensível do desamparo — cujos sintomas mais evidentes são a miséria, o desabastecimento e a condição dos refugiados de guerra ou climáticos —, gerou, em resposta, a emergência de um “novo” obscurantismo de múltiplas facetas empenhado, sobretudo, em opor e sobrepor a crença ao conhecimento, a fé ao saber, a opinião ao fato, entre outras diversas formas de combate ao real via ilusão e negação. Trata-se de um reagrupamento de forças culturais, políticas e religiosas conservadoras e reacionárias, marcadas pela intolerância à diferença e ao “outro”, assim como pela negação e pela distorção da realidade em diferentes níveis: científico, histórico e factual. Desta forma, este neo-obscurantismo — em que a extrema-direita é uma de suas formas agudas de expressão — se por um lado parece ter pouco a ver com a velha Idade Média, por outro, parece empenhado em instaurar uma nova Idade

Extrema: um tempo de ameaças e de medos em excesso, vindos de todos os lados, e que traz, como principal consequência, o esgarçamento da confiança recíproca, da solidariedade, da empatia e da alteridade. Sendo assim, se desfazem à toda velocidade, no contemporâneo, as tramas do tecido social e os laços de fraternidade capazes de evitar ou de reparar discórdias, conflitos e guerras. Encena-se, enfim, um estado geral de desconfiança, de medo e de inimizade. No império do capital, os oprimidos se digladiam entre si, apontam como culpados os “outros”, seus iguais, ou a si mesmos, enquanto os verdadeiros algozes lhes violentam à distância, pulverizando seus vínculos, laços afetivos e formas de identificação. Enquanto isso, a voragem do capital avança e consome o mundo, enfraquecendo gradativamente a trama da vida e, assim, os lastros de um mundo minimamente habitável. A pandemia da Covid-19 pode ser considerada, assim, uma primeira prova do que significa, em certa medida, um mundo inabitável, em que as noções de liberdade e de segurança não cessam de se opor radicalmente, fazendo com que o medo, a incerteza, a confusão, a falta de confiança e de solidariedade corrompam e sabotem os empenhos coletivos e colaborativos fundamentais à manutenção da vida.

O verdadeiro antídoto para epidemias não é a segregação, mas a cooperação. (...) É impossível se proteger fechando permanentemente as fronteiras. (...) A história indica que a proteção real vem da troca de informação científica confiável e da solidariedade global (HARARI, 2020).

Como se já não bastassem os múltiplos perigos que corremos no cotidiano e a consumação real de inúmeras catástrofes, violências, conflitos e guerras, nas últimas duas décadas passamos a ser ameaçados também, cada vez mais, por um conjunto significativo de perigos imateriais, invisíveis, de difícil controle e neutralização. Me refiro não apenas aos vírus biológicos, mas também aos absurdos virais disseminados via linguagem e meios de comunicação que, a despeito de suas imaterialidades, resultam em estragos patentes no mundo físico e psíquico. Espalhando-se por vias aéreas, virtuais e digitais, tais ameaças contaminam e extenuam nossos corpos, linguagens e sentidos, baixando significativamente as capacidades do nosso sistema imunológico e dos nossos mecanismos de defesa. Sobretudo no segundo caso (os vírus da linguagem), trata-se de representantes de tãatos, das forças de morte, e sua atuação potencializa, de modo intencional, o esfacelamento da trama da vida, ao sobrepor a mentira sobre a verdade, a desconfiança sobre a confiança, o medo sobre a solidariedade, substituindo, assim,

o amparo pelo desamparo, o desamparo pelo desalento, o desalento pela depressão e, em última instância, a vida pela morte.

É significativo notar que este neo-obscurantismo tenha começado a se reencenar precisamente no ponto do tecido histórico em que a modernidade capitalista supunha ter atingido o ápice de seu projeto “emancipatório”, de garantia de autossuficiência e de poder sobre a vida a partir do progresso tecnocientífico. A passagem da modernidade para o contemporâneo coincide, de modo trágico, com o momento em que os avanços tecnocientíficos desencadeados pela Revolução Industrial perdem absolutamente o rumo do “bem-estar” e resultam no “mal-estar” deflagrado pelas duas grandes Guerras Mundiais e pela detonação das bombas atômicas de Hiroshima e Nagazaki. É a partir destes marcos históricos que a humanidade se aproxima, de modo cada vez mais acelerado, de diferentes hipóteses de extermínio e de extinção — tanto de si, enquanto espécie, como de um vasto conjunto de vivos —, seja pela iminência de uma tragédia nuclear como, posteriormente, pela emergência do atual colapso sistêmico da Terra. Não à toa, foram estes dois marcos históricos que passaram a ser considerados recentemente, pela comunidade científica internacional, como possíveis marcadores do início desta nova época geológica da Terra, a disputada noção de Antropoceno. Apesar dos muitos dissensos, o Antropoceno é compreendido, sobretudo pelos cientistas do Sistema Terra, como o momento da História do planeta em que as atividades antrópicas se tornaram, em pouquíssimo tempo, a principal força geomorfológica da Terra. Sob tal perspectiva, como vimos, o humano deixa de ser considerado como um mero ente biológico e passa a ser compreendido como agente geofísico primordial, o principal indutor das atuais transformações biogeoquímicas e climáticas — mais velozes do que em qualquer outra época — ocorridas na geosfera e na biosfera do Sistema Terra.

O que é novo, no cenário do AntropoCapitaloceno, não é bem a condição trágica da existência humana — a ausência de saber, controle e poder sobre nossa origem, trajetória e destino, este irresolvível problema ontoteleológico. O que parece singular, na cena atual, é que a condição trágica da existência parece ter sido significativamente acentuada em consequência de certos atos e feitos humanos, produzindo-se assim uma nova e absurda tipologia de tragédia, uma tragédia autogestada, autoral e autoinfligida, imposta a “nós” por “nós mesmos” — mesmo que este “nós” seja, na verdade, alguns poucos a ameaçar a tudo e a todos. Se

proteção e poder de evitar e de suspender a morte é o que o *sapiens* — sobretudo o moderno — tanto anseia, parece que, a cada avanço tecnocapitalístico sobre a Terra, mais este *sapiens* saberá que nunca irá obter o que tanto ambiciona — em sua ânsia pela imortalidade, pelo poder de vencer a morte, os modernos apontaram e aceleraram as forças de morte em nossa direção — de todos nós. Como efeito, o desamparo tende a crescer, as zonas de refúgio tendem a diminuir e, assim, o cuidado comum precisa se intensificar.

Talvez a indignação merecedora de um nome como Antropoceno seja a da destruição de espaços-tempos de refúgio para as pessoas e outros seres (...) Penso que o nosso trabalho é fazer com que o Antropoceno seja tão curto e tênue quanto possível, e cultivar, uns com os outros, em todos os sentidos imagináveis, épocas por vir que possam reconstituir os refúgios. Neste momento, a terra está cheia de refugiados, humanos e não humanos, e sem refúgios (HARAWAY, 2016a).

Seja compreendido como nova época geológica, como conjunto de trajetórias aceleradas para fora de qualquer estabilidade, ou como momento de rupturas, perturbações e descontinuidades que evidenciam um “evento-limite”, o fato é que o Antropoceno nos coloca, pela primeira vez, diante de ameaças existenciais e de desafios planetários monumentais em magnitude e em complexidade. Neste quadro, configura-se um presente marcado por alertas e perigos constantes, e um porvir, portanto, tão incerto quanto nebuloso. Daí que nos deparamos com a “tempestade perfeita”, ou seja, aquele horizonte cinzento-alaranjado, verdadeiramente apocalíptico que, mesmo descortinando-se de modo irrefutável diante de nós, por se revelar tão imenso e assustador acaba por colapsar a razão, abrindo, assim, vias para a negação entrar em cena a fim de apaziguar os sentidos e apagar os avisos de incêndio — reencena-se, desta forma, uma nova variação do velho jogo de oposição entre a crença e o conhecimento, em que uma fé cega e fóbica de realidade trabalha incessantemente para calar e ocultar os perigos do real.

## 2.2 Negacionismo

Além de abalar as velhas crenças na superioridade e na excepcionalidade humana, fulminar seus anseios de onipotência e de autossuficiência, assim como as promessas de bem-estar, proteção e de liberdade baseadas numa ilimitada capacidade de avanço científico, tecnológico, militar e econômico, o

AntropoCapitaloceno nos colocou, como já vimos, no avesso do sonho moderno-iluminista, ou seja, diante de um novo obscurantismo cultural, político e religioso. É a isso que me referi há pouco como a emergência de uma nova Idade Extrema, inclinada à direita, alimentada por misticismo, charlatanismo, especismo, racismo, xenofobia, misoginia, transfobia e, sobretudo, negação da realidade. Como resultado deste terrível conjunto de inclinações, emerge um rechaço sistemático à “verdade”, que se verifica em ataques e sabotagens a dados históricos, fatos jornalísticos e evidências científicas há muito ratificadas. É o que se torna evidente em relação às mudanças climáticas, aos impactos das atividades antrópicas no Sistema Terra e suas múltiplas consequências diretas ou indiretas, como no caso da pandemia da Covid-19. Tanto a gravidade como as consequências mortíferas do colapso climático e da hecatombe pandêmica foram negados, negligenciados e reduzidos nas incontáveis declarações falaciosas vindas de lideranças políticas internacionais, como o futuro ex-presidente brasileiro Jair Bolsonaro e o ex-presidente americano Donald Trump. Ambos tornaram-se, nos últimos anos, os principais enunciadores e propagadores de perigosos discursos anticientíficos, antihistóricos e antifactuais, tanto em relação à pandemia como ao desequilíbrio climático — negando, inclusive, a relação entre estes eventos —; acentuando assim, nos dois casos, as suas mais graves e mortais consequências.

Através de uma retórica baseada em teorias da conspiração e em dossiês fabricados por lobistas a serviço do capital internacional, tais lideranças neo-obscurantistas negam as mudanças climáticas sobretudo porque reconhecê-la e mitigá-la impactaria diretamente nos interesses financeiros que suportam seus governos e seus próprios negócios pessoais, como vimos, mas sobretudo porque o colapso climático é a espinha dorsal do AntropoCapitaloceno, e é a evidência deste negativo protagonismo antrópico-capitalista nas mudanças em curso a realidade contra a qual eles se voltam e lançam todas as suas armas.

O que interessa notar, portanto, é que o negacionismo científico-histórico-factual que incide contra as ciências do Clima, do Sistema Terra e das humanidades dedicadas ao tema é uma reação direta de uma cosmovisão classista, capitalista, racista, especista e antropocêntrica, ou seja, de um conjunto de ideologias que convergem para estruturar as bases e lubrificar as engrenagens do capitalismo industrial-financeiro global. Patrocinado pelas maiores corporações extratoras de recursos terrestres, florestais, fluviais e marinhos, o negacionismo é



intencionalmente fabricado por estas corporações, e é através dos seguintes métodos e com os seguintes objetivos que ele emerge na esfera social e comunicacional contemporânea: geralmente, figuras da academia e da mídia são cooptadas por diferentes corporações — petroquímicas, alimentícias, do agronegócio, da mineração etc. — para atacar consensos científicos e deslegitimar metodologias científicas, a fim de introduzir falsas dúvidas e controvérsias a respeito da realidade — das causas e da gravidade do colapso climático, por exemplo —, disseminar desinformação e, assim, gerar confusão, hesitação e inércia. Em suma, trata-se de poluir a atmosfera comunicacional, política e cultural da sociedade e, assim, desmobilizar ações e neutralizar tomadas de decisão efetivas. Trata-se de uma operação que, no caso das mudanças climáticas, atua para garantir a crescente lucratividade das atividades industriais e financeiras beneficiárias da queima e da venda de combustíveis fósseis.

Os cooptados, assim, abandonam todas as premissas éticas e morais básicas de seus prévios campos de atuação — a ciência e a comunicação — para se tornarem verdadeiros “mercadores da dúvida” (Naomi Oreskes), “profissionais da negação” (Deborah Danowski), ou seja, negacionistas e poluidores comunicacionais que atuam para confundir e mesmo enganar a população, a fim de defender a reputação, os interesses e os lucros das corporações indutoras da mutação climática. Sendo assim, o negacionismo “tem um papel central na compreensão da paralisia cognitiva, psíquica e política diante do aquecimento global de origem antrópica” (DANOWSKI, 2018, p. 4). Sua principal tarefa é produzir inércia onde se requer ação, demora onde se requer urgência, deslegitimar a ciência, desmobilizar a população, e subjugar a política às determinações, pressões e opressões do capital. A principal consequência de seus atos é adiar o que não pode ser adiado e, assim, inviabilizar as condições de existência e de habitabilidade no planeta.

O negacionismo, portanto, em seus mais variados modos — climático, histórico e outros — não é um fenômeno aleatório, “espontâneo”, instintual, mas sim uma estratégia planejada de ação que se utiliza intencionalmente de instintos defensivos, de traumas e dos medos de pessoas, povos e populações para disseminar e endereçar a estas pessoas mensagens ludibriadoras, que objetivam apagar violências atrozes do passado e do presente, minimizar perigos e catástrofes iminentes, e assim aliviar culpas e responsabilidades e, então, desmobilizar e

neutralizar ações individuais e coletivas transformadoras e reparadoras. No âmbito das mudanças climáticas, portanto, o negacionismo é a mordaza e a camisa de força das vozes e gestos que podem nos salvar do pior por vir. É o porta-voz dos maiores algozes do clima e da vida na Terra. É a força de contenção da urgência que pode nos salvar, e a força de liberação das pulsões que podem nos matar.

Estamos falando de um caso pensado. Existe farta documentação que evidencia não apenas os vínculos entre o negacionismo e interesses econômicos escusos, mas inclusive que se tratou de algo planejado, com tática e orçamento. (...) Mas o negacionismo climático de hoje tem diferenças relevantes daquele de duas décadas atrás, antes do advento das redes sociais. As redes criaram um ambiente sem precedentes, no qual a possibilidade de produção e replicação de informação cresceu imensamente, seja ela fundamentada ou não (COSTA, 2020a).

### 2.3 Infodemia

Inserido nesta nova dinâmica comunicacional, o negacionismo atinge as mudanças climáticas e a pandemia através da produção de uma nova e grave “patologia social”, a infodemia. Trata-se da propagação massiva de desinformação que intensifica, por sua vez, a própria letalidade destes perigos — colapso climático e pandemia —, instaurando, assim, um circuito retroativo de consequências cada vez mais nocivas à saúde pública e planetária. É assim, portanto, que o obscurantismo e o negacionismo agem, em conjunto, contra a Ciência, a História e a informação, ou pior, contra a vida. Neste quadro, o capitalismo avança, a poluição cresce, a atmosfera aquece, o clima se desequilibra, ecossistemas se degradam, vírus e bactérias irrompem, a morte se aproxima, o combo de medo-desamparo-desespero se intensifica e, em resposta, explodem a negação da realidade e as falsas promessas de salvação. É neste sentido que o negacionismo também tem um traço religioso. É uma fé — cega e perigosa —, que em vez de salvar, mata, posto que instila mentira e desinformação em nossas subjetividades, anestesiando nossos mecanismos de alerta e de defesa, e assim nos expondo e nos deixando mais vulneráveis e desprotegidos frente aos perigos. Diante de grandes perigos, mas imersos numa nuvem de poluição comunicacional, vemos, assim, o negacionismo e a infodemia se propagar como formas de ocultação do real.

É a estreita relação entre medo da morte, negação e desinformação que se evidencia tanto no negacionismo climático quanto no negacionismo pandêmico. É o que diagnosticam Malini et al. (2020) em “Medo, infodemia e desinformação”: “Concluimos que viver a incerteza, o medo do desconhecido, é a base emocional

comum que pauta o comportamento de quem passou a se informar nas redes sociais sobre as características e os impactos da Covid-19” (MALINI et al., 2020). O artigo também revela, portanto, como a desinformação, no Brasil, se propaga pelas redes e aplicativos sociais. No Brasil de hoje, cerca de 80% das pessoas tem o WhatsApp como principal fonte de informação (Agência Brasil, 2019), enquanto que este mesmo aplicativo juntamente com o Facebook concentraram cerca de 75% das informações falsas sobre o coronavírus ao longo da pandemia (BARCELOS et al., 2021). Tais dados são sintomas de um fato: o jornalismo tem perdido gradativamente o controle da comunicação social e de massa. Tenta desesperadamente restituir sua credibilidade e irradiação social, enquanto as redes sociais se expandem e a desinformação se propaga em velocidade muito maior do que a informação checada e verdadeira. Tal assimetria, cada vez mais patente, traz ainda outro agravante, posto que “a quantidade de energia necessária para refutar besteiras é de uma ordem de magnitude maior do que a quantidade de energia necessária para produzi-las” (COSTA, 2020a). Como resultado deste contexto irrompe, como sintoma, um corpo social mal-informado, confuso e desorientado e, assim, mais desprotegido e exposto a múltiplos perigos.

O negacionismo, assim, voltou a ganhar fôlego, afastando o público da arena dos debates urgentes que deveriam estar sendo feitos: de contenção das emissões e de como preparar a sociedade para lidar com riscos e impactos, reduzindo sua vulnerabilidade. Ao semearem confusão, os negacionistas cumprem o papel deletério que sempre lhes coube: manter a sociedade presa a falsos debates, travar ações e soluções. E, na medida em que grupos da ultradireita em ascensão se apropriam do discurso negacionista, eles o amplificam e o misturam a discursos de ódio, racismo e xenofobia (COSTA, 2020a).

## 2.4 Negação antropocêntrica e capitalística

Sendo assim, a prática negacionista, que refuta as mudanças climáticas e, também, o protagonismo antrópico-capitalista no colapso ambiental, busca livrar as lideranças do poder estatal-financeiro de suas responsabilidades pelos efeitos catastróficos de suas práticas e negócios baseados em extração e consumo ilimitados de recursos. Negam e ocultam a gravidade de suas inscrições na Terra a fim de assegurar que o mundo e tudo que há nele — seus “recursos”, “naturezas” e “espécies”; vasto conjunto de “corpos disponíveis” — seja mantido eternamente ao dispor de seus interesses. Neste sentido, portanto, a negação do protagonismo antrópico nas alterações do sistema Terra serve, de modo direto, ao capitalismo que, por sua vez, é um subproduto do antropocentrismo, esta ideologia tão antiga quanto

moderna que, há séculos, busca assegurar a um privilegiado grupamento humano centralidade no universo e poder absoluto de uso e de posse da Terra e de tudo que há nela.

Tal ideologia antropocêntrica-capitalística, portanto, atua a fim de reassegurar a um psiquismo infantilizado e desamparado uma fantasiosa condição de onipotência e de centralidade, buscando reatualizar e legitimar, pelas leis do mercado e pelos dogmas do Deus dinheiro, o antigo “direito divino”, bíblico, inscrito no Gênesis, que assegurava aos humanos carta-branca para dominar e sujeitar a Terra. É assim, portanto, que o homo economicus capitalista, colocando-se nesta delirante condição de “donos da Terra” ou de protagonistas do jogo da vida, mantêm ligada sua ininterrupta engrenagem de extração e de consumo de recursos para além de qualquer limite seguro. E é precisamente por esta recusa a reconhecer quaisquer limites e por este modo de performar decidido a ultrapassar todos os parâmetros, incluindo os da Terra, que os performers do capital, diante de um planeta cada vez mais instável e avesso a se manter sob controle, têm se empenhado em projetar e desenvolver tecnologias de geoengenharia capazes de (des)regular o planeta e seus ecossistemas, que são vendidas como promessas de “solução” para as mudanças do clima, mas que, no fundo, sabemos, se trata de instrumentos elaborados a fim de manter o planeta a serviço de suas expectativas de lucro presentes e futuras. No entanto, os cientistas do clima e da Terra já alertam que cada intervenção da geoengenharia na atmosfera e na hidrosfera — captura de carbono, rebatimento solar, injeção de enxofre na estratosfera, fertilização oceânica etc. — pode desencadear consequências imprevistas e incontrolláveis capazes de superar em muito os benefícios temporariamente alcançados. Para os capitalistas-antropocentristas, no entanto, caso o planeta deixe de responder ao seu controle e de atender às suas infinitas demandas e anseios, caberá, como alternativa final, dar adeus a este planeta inabitável e exaurido. É exatamente isso que planejam, sem nenhum segredo, como veremos mais adiante, os aceleracionistas. Para eles, em vez de reduzir ou frear a marcha do des-envolvimento humano em relação à Terra, trata-se de, muito pelo contrário, acelerar em níveis jamais vistos as dinâmicas capitalistas e os avanços tecnológicos a fim de, muito em breve, tornar possível a evasão desta Terra arrasada a bordo de suas novíssimas caravelas espaciais. Sonham, portanto, com novas navegações, conquistas e colonizações. Ambicionam o status de pioneiros de uma nova etapa da “heroica” odisséia humana, e de uma

nova ideia de humanidade, figurada em seus devaneios enquanto espécie multiplanetária de horizontes infinitos. No entanto, apesar da máscara de novidade, trata-se do velho espírito moderno-capitalista: os espectros dos antigos conquistadores marítimos se reencarnam agora nestes novos colonizadores espaciais.

No entanto, as atuais evidências científicas apontam que tanto os delírios de colonização espacial como o de pleno controle e regulação do sistema Terra podem estar muito além de suas capacidades. O que significa dizer, em outras palavras, que atualmente os humanos são plenamente capazes de intervir e de perturbar as dinâmicas climáticas e do Sistema Terra, como temos visto, mas isto não significa que sejam capazes de prever, controlar ou dirigir as reações da Terra e de suas forças em resposta às suas intervenções, muito pelo contrário, como a pandemia da Covid-19 tornou evidente. Feedbacks como as zoonoses, por exemplo, decorrentes da intromissão humana em habitats de outras espécies, assim como respostas desencadeadas por outras formas de perturbação humana serão cada vez mais frequentes, voláteis e ameaçadoras à existência. É o que veremos mais adiante.

## 2.5 Antropocentrismo

Em diferentes dicionários de filosofia, o antropocentrismo é definido como “toda orientação de pensamento que coloque o humano no centro da realidade e considere o bem da humanidade como a causa final de todas as coisas”. Também se define como tal a ideia de que todas as coisas do universo (minerais, vegetais, animais) são subordinadas ao humano. De Aristóteles a Platão, de Cícero a São Tomás de Aquino, de Descartes a Locke, de Francis Bacon a Immanuel Kant, o antropocentrismo se estabeleceu ao longo dos séculos, portanto, como cosmovisão baseada em três principais presunções: 1) a cosmológica e teleológica, que afirma a centralidade do humano em meio ao universo, e o compreende como a finalidade do cosmos e da vida; 2) a biológica, que confere uma superioridade e uma excepcionalidade ao humano em meio ao reino animal; e 3) a ecológica, que supõe uma ilimitada capacidade de adaptação humana ao ambiente.

Tais premissas modelaram um processo sistemático de subjugação e de instrumentalização de todo conjunto de elementos não humanos. Estes, determinados como inferiores e subalternizados, estariam imutavelmente ao dispor

e a serviço dos interesses humanos. Apesar de um amplo conjunto de saberes capazes de desbancar tal ideologia e suas mais nocivas consequências, passando por Copérnico, Darwin e Freud, como veremos a seguir, é ainda neste topos mental em que, majoritariamente, os “humanos” habitam, se representam e se identificam ao se verem representados. Como seres superiores e centrais em meio ao jogo da vida.

Uma coisa é admitir que estamos presos ao ponto de vista humano; outra, bem diversa, é pretender que esse ponto de vista desfrute do privilégio de superioridade e de uma finalidade última, capaz de relegar os demais a posições subordinadas, periféricas e instrumentais (MARQUES, 2015, p. 550).

Nos interessa, a seguir, analisar e questionar, sobretudo, o antropocentrismo em sua presunção de superioridade biológica e de adaptabilidade ecológica, evidenciando de que modo as mudanças climáticas e o Antropoceno são capazes de desestabilizar este ethos antropocêntrico. Afinal, diante de Gaia e de suas respostas, os frágeis e mortais humanos se veem definitivamente sem poderes. Neste sentido, Gaia deixa de ser capturada e reduzida aos anseios humanos, enquanto uma força “holística, um organismo benevolente, que age a favor dos seres humanos” (LATOURET, 2014). Trata-se muita mais, como indica o mito, de uma força complexa, contraditória e ingovernável, capaz de agir de modo imprevisível, criar armadilhas surpreendentes e lançar suas forças contra seus próprios filhos. É assim que Gaia pode ser compreendida, também, como uma força do real que parte o espelho do jovem narciso e quebra sua adoração e fixação em si mesmo. Assim, mesmo que não seja benevolente, Gaia pode nos beneficiar, nos forçando a romper com o autoerotismo que nos desvincula da vida e, assim, reorientar nossas pulsões, nos impulsionando a estabelecer ligações, vínculos e relações vitais, “eróticas”, com a vida ao redor.

## 2.6 Afrontas ao narcisismo humano

Em um de seus mais famosos ensaios, *Uma dificuldade da psicanálise* (1917), Sigmund Freud afirmava que o “narcisismo geral” do humano havia sofrido, no contexto da modernidade, “três graves afrontas” por parte da pesquisa científica, ou seja, três grandes rupturas epistemológicas e de perspectiva que arrancaram o humano de qualquer ilusão de centralidade: primeiro, a afronta cosmológica

representada pelo heliocentrismo copernicano, que retirou a Terra e, assim, o humano do centro do universo; depois, a afronta biológica da evolução darwiniana, que retirou a divisão entre humano e animal, retornando o *sapiens* à condição de mais uma entre tantas espécies; em terceiro, a afronta psicológica advinda da teoria das pulsões e do inconsciente elaboradas pela psicanálise freudiana, que retirou o Eu e a consciência do centro e do controle do psiquismo. A primeira afronta frustrava “a tendência humana de sentir-se dono deste mundo” (FREUD, 1917 [2010], p. 182), a segunda fulminou a presunção de superioridade e de excepcionalidade do humano, sua tendência de sentir-se “senhor das demais criaturas do reino animal” (idem), e a terceira, por fim, pôs abaixo a ilusão de controle e de poder do Eu sobre as pulsões, os instintos e os processos mentais, afirmando que estes são predominantemente “inconscientes e apenas acessíveis e submetidos ao Eu através de uma percepção incompleta e suspeita” (ibidem), o que equivale dizer que “o Eu não é senhor em sua própria casa”. A ferida psicanalítica, portanto, desfez a ilusão de soberania do eu e da consciência, o pressuposto de que estes “determinam as ações do indivíduo” (BIRMAN, 2006, p. 45). O eu e a consciência, portanto, seriam constituídos e marcados pelo “dinamismo das forças pulsionais e sobredeterminados pelos efeitos do inconsciente” (idem). Em seu comentário a este ensaio, Birman afirma que este processo descentramento psicológico provoca, de modo direto, uma aguda desestabilização dos eixos que sustentavam o edifício ideológico da modernidade, posto que “os eixos do eu e da razão são postos em questão. Sua soberania e autonomia caem por terra” (BIRMAN, 2006, p. 42). É assim que a descoberta do inconsciente provoca mais um descentramento humano, e que a psicanálise, por sua vez, emerge enquanto crítica das bases da modernidade e, assim, pode ser considerada como a “consciência crítica da modernidade” (BIRMAN, 2006, p. 44). Esta relação friccional entre a modernidade e a psicanálise se dá na medida em que a modernidade é marcada pelo centramento do indivíduo no eu e na razão, e a psicanálise realiza precisamente o descentramento do eu, situando-o como resultado de processos inconscientes.

O eu e a consciência passam a ser considerados os pontos de chegada de um longo e tortuoso processo iniciado em outro lugar (o inconsciente), isto é, não são considerados origem, porém destino. (...) Com Freud houve o descentramento da consciência em relação à sexualidade e às pulsões, inscrevendo o eu em uma encruzilhada de forças provenientes do inconsciente. (...) Enfim, descentramento do sujeito em relação ao mundo (BIRMAN, 2006, p. 42-43).

Em seu famoso ensaio, Freud acrescenta que não foi a psicanálise a dar o primeiro passo nesta direção, mas filósofos como Schopenhauer, posto que o status conferido pelo filósofo à “vontade” — outro nome para as forças da natureza — se equipararia ao lugar dos instintos da mente na psicanálise. Evocando este texto freudiano e o articulando à concepção de “vontade” como compreendida por Schopenhauer, enquanto força ingovernável da natureza, podemos chegar à compreensão de que as crises ambientais contemporâneas acrescentaram uma “quarta afronta ao antropocentrismo” (MARQUES, 2015), a que refuta a presunção de uma ilimitada capacidade humana de adaptação ecológica. Seria a crença de que o humano, através de suas faculdades intelectivas e seus inventos tecnocientíficos, poderia adaptar indefinidamente o habitat às suas necessidades. Tal presunção ecológica sofre, com o advento do Antropoceno, um violento abalo, perde suas bases e, inevitavelmente, cai por terra:

(...) as crises contemporâneas que ameaçam nossa sociedade global põem a nu o narcisismo suicida da presunção ecológica. Isso porque há um limite de adaptação do habitat ao homem além do qual ela se torna contraproducente, torna-se, em suma, em algo que se poderia chamar de uma contra-adaptação, na medida em que o habitat resultante será, provavelmente, mais desfavorável ao homem que o anterior. Quando o homem ultrapassa esse limite, quando suas intervenções adaptativas destroem a biodiversidade, alteram os equilíbrios químicos do ar, dos solos e das águas, poluindo-os crescentemente, essas intervenções tendem a desencadear na biosfera mecanismos de ruptura que a conduzem a outros pontos de equilíbrio, os quais serão, com grande probabilidade, mais hostis ao homem (e evidentemente também para as outras espécies). Essa dinâmica em espiral acaba por causar uma mutação maior nas relações do homem com seu habitat planetário: a relação do homem com a natureza deixa de ser reciprocamente adaptativa para se tornar uma interação reciprocamente destrutiva (MARQUES, 2015, p. 563).

A crença na mestria ou no controle humano sobre a Natureza, portanto, revela-se não só como visão parcial e limitada dos fatos, mas como fantasia de fato. As conquistas humanas sobre a natureza são “vitórias ilusórias” porque que sempre temporárias e, além disso, temerárias. Duram apenas até o ponto em que “a ilusão de máxima hegemonia da técnica humana sobre a natureza converte-se aos poucos, ou catastroficamente, em seu contrário, isto é, numa máxima hegemonia da natureza sobre o homem (ou mesmo de uma natureza sem o homem)” (MARQUES, 2015, p. 563).

Não nos congratulemos com nossas vitórias humanas sobre a natureza. Pois a cada vitória a natureza vinga-se de nós. Cada vitória, é verdade, traz numa primeira instância os resultados esperados, mas em segunda e terceira instâncias, ela engendra efeitos muito diferentes e imprevistos, que, com frequência, anulam os primeiros (ENGELS, 1962 [1968], p. 452).



Tais efeitos “muito diferentes e imprevistos” são aquilo que hoje conhecemos por “feedbacks positivos”, ou seja, retroações capazes de gerar rupturas em série e, assim, engendrar falências ou mesmo o colapso de um sistema. Sua importância é tão crescente quanto seus perigos e, não à toa, estes fenômenos se tornaram objetos de estudo de centros especializados em “riscos existenciais”, como o Centre for the Study of Existential Risk (CSER), localizado no Reino Unido. Vinculado à Universidade de Cambridge, o CSER investiga uma constante histórica geral acerca dos “retornos negativos”, segundo a qual, nas palavras do CSER, “excedido certo grau de interferência do homem nos equilíbrios ecossistêmicos, quanto mais este tenta submeter a natureza à sua lei, mais ela o submete à sua”. Ou nas palavras do sociólogo francês Michel Serres: “À força de dominá-la (*a natureza*), tornamo-nos tanto e tão pouco mestres da Terra, que ela nos ameaça, por sua vez, de nos dominar de novo”. Assim, quanto mais o humano se “imagina senhor da natureza, mais se lhe revela a imagem de sua desastrosa capacidade de exauri-la, desorganizá-la e retorná-la contra si próprio” (MARQUES, 2015, p. 565).

É esta possibilidade de as ações humanas se voltarem contra a humanidade, de que as perturbações a Gaia gerem respostas incontrolláveis, além das nossas capacidades de adaptação, que faz com que a queda da presunção ecológica signifique também a implosão da presunção biológica. É isto que nos revela o botânico italiano Stefano Mancuso. Segundo ele, a presunção de superioridade humana se revela insustentável quando confrontada com o seguinte fato: o arco de vida da nossa espécie poderá ter uma duração muito inferior à média de vida dos demais organismos da Terra. Em outras palavras, a nossa expectativa de vida é curta, e a nossa extinção poderia se dar muito antes de alcançarmos a duração média de vida que se espera dos seres que nascem e vivem neste planeta, e que julgamos — a todos — como inferiores a nós. Em um curta-metragem comissionado pela Bienal de Pensamento Ciutat Oberta 2020, Mancuso destrincha este raciocínio, e para que não percamos a sua lucidez, transcrevo abaixo a íntegra da sua fala, dita em *off* ao longo do filme.

Todos nós, humanos, estamos convencidos de que somos parte da melhor, mais desenvolvida e complexa de todas as espécies vivas. Nunca ocorreria a nenhum ser humano pensar que ele é pior do que qualquer outro ser vivo. Pior que um porco, que uma minhoca, que uma samambaia ou um fungo. É inconcebível imaginar que outras espécies vivas poderiam ser melhores do que nós. Mas de que deriva esta convicção? Somos capazes de

escrever “A Divina Comédia”, “Dom Quixote”, de pintar a Capela Sistina, de conceber a teoria da relatividade ou de falar sobre a superioridade da espécie. Nossos cérebros nos permitem fazer coisas que nenhum outro ser vivo jamais poderia produzir, nem mesmo em um milhão de anos. Nossa convicção de suposta superioridade se baseia na capacidade de uso de nossos cérebros. Afinal, se não tivéssemos esse grande cérebro, seríamos uma espécie como todas as outras. Isso é o que pensamos. Mas isso suscita a pergunta: Ter esse grande cérebro realmente nos torna melhores do que outros seres vivos? Ou, dito de outra forma: ter um cérebro como o nosso é uma vantagem evolutiva ou, melhor dizendo, uma desvantagem? Para esclarecer esta questão, precisamos primeiro definir o que queremos dizer com o termo “melhor”. Por trás da ideia de “melhor” está a ideia de que há um objetivo a ser alcançado e que é possível medir a eficiência com a qual o objetivo é alcançado. Por exemplo, em uma competição de salto em altura o objetivo é saltar mais alto do que os outros concorrentes. Quem pula mais alto é melhor do que os outros. É simples e não há discussão: há um objetivo (saltar mais alto) e há a possibilidade para medir o resultado final. Mas na vida, qual é o objetivo principal? Aquele que vem acima de todos os outros objetivos? O objetivo principal, de que todos os outros dependem? Não é difícil de entender: o principal, autêntico e indispensável objetivo para qualquer ser vivo, incluindo os humanos, obviamente, é a sobrevivência da espécie. A razão é óbvia: se a espécie não sobreviver, todos os outros objetivos são irrelevantes. (...) *Primum vivere*. Agora que sabemos o objetivo, vamos nos perguntar onde estamos nesta competição pela sobrevivência da espécie e que resultados as outras espécies alcançaram. Assim como um saltador que se prepara para uma competição se informa sobre qual é a altura média que os outros saltadores podem alcançar, então temos que nos perguntar: Quanto tempo, em média, uma espécie sobrevive? Bem, o tempo médio de vida de uma espécie é estimado em cerca de 5 milhões de anos. Em média, a partir do momento em que uma espécie aparece até se extinguir, passam-se 5 milhões de anos. Uma boa cifra. Assim, tendo em vista que o *Homo sapiens* só existe há 300 mil anos, devemos esperar que, mesmo sem ser melhor do que as outras espécies e apenas mantendo-se na média, ainda teríamos 4,7 milhões de anos de vida. Sério? Será que o homem chegará à vida média? Se nos lembrarmos de tudo causamos, para o melhor e para o pior, nos últimos 15 mil anos, acho que a perspectiva de viver por mais 4,5 milhões de anos é, no mínimo, incerta para mim. A maioria de nós não apostaria em mais 10 mil anos, portanto, ainda menos em 4,5 milhões. Eu não sei se nossa espécie alcançará a vida média ou se, talvez, conseguirá viver ainda mais tempo. Obviamente, espero que sim. Em qualquer caso, antes de nos declararmos melhores, vamos pensar em sobreviver mais 4,7 milhões de anos. Quando superamos esta marca, poderemos dizer que somos melhores que a média. Antes disso, nos arriscamos ao ridículo (MANCUSO, 2020).

No contexto do AntropoCapitaloceno, em que temos encurtado a nossa expectativa de vida e em que já estamos extinguindo uma série de outras espécies, a máxima do “retorno negativo”, a ideia de que aquilo que nos empenhamos em produzir se volta, de repente, contra nós, é caracterizada de modo eloquente pela contínua desarticulação e separação entre índices de crescimento econômico e de qualidade de vida, no divórcio, cada vez mais radical, entre o PIB (Produto Interno Bruto) e o GPI (Indicador de Progresso Genuíno). Tal desarticulação se torna patente no gráfico disposto abaixo, elaborado por Kubiszewski et al. (2013):

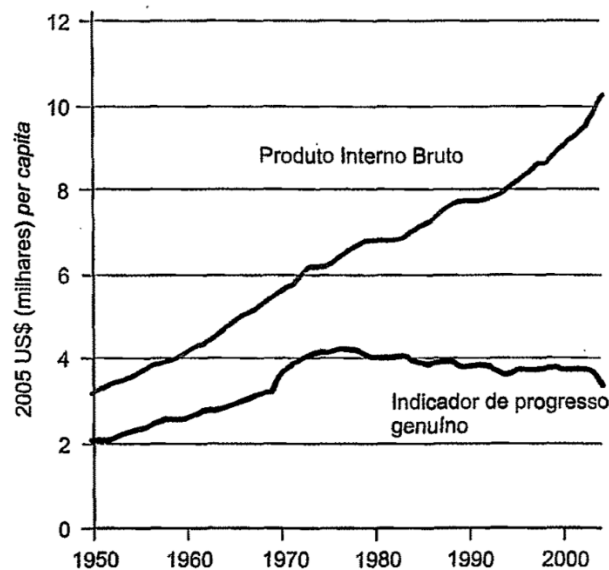


Figura 6. Evolução do PIB e do GPI em 17 países entre 1950 e 2003. Fonte: MARQUES, 2015, p. 565. Baseado em Ida Kubiszewski et al. “Beyond GDP: Measuring and achieving global genuine progress”. *Ecological Economics*, 93, 2013, p. 57-68.

A imagem acima indica que a curva do GPI começa a declinar à medida que os custos ambientais e sociais começam a se tornar maiores que os benefícios trazidos pelo aumento do PIB. Em outras palavras: “(...) quanto mais o capitalismo global produz excedente, mais a destruição do meio ambiente lhe revela a impossibilidade de melhorar, por esse caminho, a qualidade de vida (MARQUES, 2015, p. 566). Entre outros significativos exemplos de “retornos negativos”, que afetam profundamente a saúde planetária e humana, Marques destaca outra importante desconexão, entre certos avanços na saúde e na medicina, no que se refere ao tratamento de doenças, e, por outro lado, a piora da nossa qualidade de vida. Referindo-se aos resultados do Global Burden of Disease Report (GBD 2010), “a mais abrangente avaliação da saúde humana na história da medicina”, segundo a revista *Lancet*, o relatório ilumina um significativo paradoxo: se por um lado os avanços na saúde passaram a evitar mortes prematuras pelas mais diferentes causas, por outro lado muitos destes avanços nos “fazem viver mais doentamente”.

Quanto mais plástico o homem industrial lança no oceano, maior a probabilidade de que partículas desses polímeros se acumulem na cadeia alimentar e acabem em seu próprio estômago, num efeito de retorno negativo já em ação (...) Quanto mais o homem industrial “enriquece” o solo com fertilizantes, mais este se empobrece e mais se empobrece também a biodiversidade marítima e o potencial do mar de alimentar o homem (...) Quanto mais o homem industrial acredita defender sua agricultura com “defensivos”, mais resistentes se tornam as espécies atacadas e mais brutais devem ser as doses de pesticidas; (...) Quanto mais o homem contemporâneo acredita deter ou estar prestes a deter a chave que lhe dará acesso a recursos energéticos quase infinitos da natureza, mais se vê ameaçado seja pela escassez energética, seja pelos efeitos ainda mais destrutivos de sua abundância. (...)

Quanto mais o homem industrializa sua alimentação e mais a transforma em alimentação processada e em fast food, menos nutritiva e menos saudável ela se torna. (...) Quanto mais se vale de engenharia genética para manipular os produtos agrícolas, mais expõe a população a riscos imponderáveis. (...) Quanto mais o homem contemporâneo se vangloria de penetrar mais profundamente as leis de comportamento da vida, mais esse comportamento se lhe revela, em última instância, hostil (MARQUES, 2015, p. 567).

Em decorrência deste quadro, se registram o aumento de doenças infecciosas e não infecciosas de caráter endêmico ou crônico, tais como a influenza e a obesidade, por exemplo — e muito possivelmente, também, a Covid-19 —, assim como aumentam a “resistência aos antibióticos, o aumento do câncer, o declínio da fertilidade masculina, a redução da expectativa de vida, a acentuação de distúrbios neurocomportamentais” (MARQUES, 2015), entre outros transtornos. Em linhas gerais, segundo Marques, quanto mais o *sapiens* contemporâneo “se proclama o único ser racional da biosfera”, mais revela sua “vulnerabilidade psíquica e sua irracionalidade”, e mais “seu comportamento se deixa dominar por fanatismos, pulsões primárias de territorialidade, fuga ou agressão diante do ‘desconhecido’”, como revelam o recrudescimento das “fobias sociais, do comportamento supersticioso, do obscurantismo religioso, dos ódios sectários, do racismo, da xenofobia, dos genocídios, das limpezas étnicas e religiosas, do militarismo, das pesquisas científicas voltadas para a tecnologia militar etc.”. Diante deste quadro geral de consequências, a persistência da presunção biológica, de superioridade, excepcionalidade e onipotência, e da presunção ecológica, de ilimitada capacidade de adaptação, confere ao antropocentrismo um traço inequívoco de negação da realidade e de cegueira autodeterminada. Neste sentido, as marcantes palavras do relatório “Advertência dos cientistas do mundo à humanidade”, redigido por Henry W. Kendall (Prêmio Nobel em Física de Partículas) e publicado em 1992, ainda ressoam com assustadora pertinência e atualidade:

Os seres humanos e o mundo natural estão em rota de colisão. As atividades humanas infligem danos, frequentemente irreversíveis, ao meio ambiente e a recursos naturais críticos. Se não forem revistas, muitas das nossas práticas atuais colocam em sério risco o futuro que desejamos para a sociedade humana e para os reinos das plantas e dos animais, e pode alterar de tal modo a biosfera (the living world) que esta se tornará incapaz de sustentar a vida nos moldes em que a conhecemos (KENDALL apud: MARQUES, 2015, p. 579).

É neste sentido que Marques conclui que a forma mais perigosa da presunção antropocêntrica é a da ilimitada capacidade de adaptação ecológica, a

“pretensão à administração tecnicocientífica dos desequilíbrios ecológicos antropogênicos”, seja através da bioengenharia ou da geoengenharia. Em resumo, trata-se de promessas de “conserto” ou de “regulação” das alterações climáticas através de intervenções tecnológicas destinadas a corrigir tendências que impactam negativamente a habitabilidade do planeta, como a concentração de gases de efeito estufa na atmosfera. Tanto os projetos de captura e de armazenamento de carbono, entre outros procedimentos de geoengenharia, prometem milagrosas formas de remoção dos GEEs, mas negligenciam e tentam ocultar os seus efeitos colaterais em diversos outros limites planetários. Estas práticas, altamente capazes de gerar impactos negativos inesperados, não-lineares e irreversíveis, recebem, no entanto, cada vez mais investimentos. Para piorar, em muitos casos, tais “soluções” são produzidas, anunciadas e vendidas pelas mesmas corporações — petroquímicas, sobretudo — responsáveis pelo colapso ambiental em curso. É um exemplo patente do que a jornalista e escritora canadense Naomi Klein concebe como “capitalismo de desastre”.

## 2.7 Capitalismo de desastre

Segundo Klein, o “capitalismo de desastre” se trata de uma modalidade capitalística que enxerga crises, desastres e catástrofes como grandes oportunidades de negócio. Sob tal ideologia — a um só tempo imoral e mortífera —, epidemias, pandemias, desastres naturais, colapsos ambientais, conflitos e guerras são fontes potenciais de lucratividade. Em resumo, trata-se de uma “doutrina de choque”, ou seja, utilizar o instante e a intensidade de um evento traumático — “uma guerra, um golpe de Estado, um ataque terrorista, uma crise de mercado ou um desastre natural” (KLEIN, 2020) — para lucrar com o estado de desamparo e de desorientação das populações afetadas, sobretudo as mais vulneráveis em termos de raça e classe social. Isto se dá através de uma espécie de manual neoliberal de como lucrar com o choque e o desastre: atacar e enfraquecer as instituições e os serviços públicos, substituí-los por iniciativas privadas, suspender a democracia e marcos legais para, em nome da emergência, implementar políticas radicais de interesse do livre mercado que visam enriquecer acionistas, o 1% mais rico, em detrimento dos mais pobres e da classe média. É o que aconteceu durante e depois do furacão Katrina, em New Orleans, em 2005, um evento climático extremo que

se transformou numa catástrofe humanitária precisamente por conta do enfraquecimento sistemático da infra-estrutura pública a serviço de interesses privados. As “soluções” do “livre mercado” para a reconstrução da cidade, imediatamente acatadas pelo estado-corporação norte-americano, incluíram a privatização do sistema educacional e habitacional da cidade, processos de gentrificação, desregulamentações trabalhistas e, principalmente, a suspensão de marcos ambientais que beneficiaram, sobretudo, as corporações petroquímicas. Estas, por sua vez, eram justamente as principais responsáveis pela catástrofe, pela relação direta entre o aumento de emissão-concentração de GEEs e o aumento da frequência-intensidade dos eventos climáticos extremos, como o furacão que atingiu e devastou New Orleans.

O furacão Katrina se tornou uma catástrofe por causa de uma combinação de evento climático extremo, relacionado com as mudanças climáticas, e uma infraestrutura fragilizada e negligenciada. As supostas soluções propostas foram justamente coisas que iam inevitavelmente exacerbar a mudança climática e enfraquecer a infraestrutura pública ainda mais. O livre mercado estava determinado a fazer justamente as coisas que vão levar a mais Katrinas no futuro (KLEIN, 2017, p. 143).

É assim, portanto, que as grandes corporações transnacionais empenham-se em lucrar em todas as etapas do caos, ou seja, através de suas usuais atividades extrativas e perturbadoras, que desencadeiam as catástrofes, e, também, com a produção e a venda de “soluções” para os danos causados por suas práticas e negócios baseados na extenuação da Terra. No fim das contas, as soluções agravam ainda mais o problema original, consumando um circuito de retroalimentação altamente instável e perigoso. Os milagres prometidos pelas corporações petroquímicas e pela geoengenharia, portanto, se enquadram perfeitamente na metáfora médica de que o remédio é pior que a doença. Em outras palavras, a tentativa humana de dirigir ou corrigir, via intervenção tecnológica, os rumos e as repostas de sistemas altamente complexos como a Terra tende, inevitavelmente, a acrescentar ainda mais pressão, instabilidade e imprevisibilidade nas dinâmicas do sistema terrestre.

Para completar, as pretensas alternativas de geoengenharia escondem uma realidade perversa: a de que, uma vez que essas medidas sejam iniciadas, a sua interrupção poderia levar a mudanças climáticas ainda mais velozes (na verdade, muito mais velozes e, portanto, danosas) do que as que assistimos. Alterações abruptas podem atropelar qualquer política de adaptação que tenha sido implementada, naturalmente com impactos bem mais fortes onde a vulnerabilidade é maior, isto é, sobre as populações pobres dos países pobres. (...) Ou seja, a geoengenharia, com todos os seus efeitos colaterais e custos, teria de ser mantida indefinidamente, para evitar efeitos absolutamente catastróficos. O clima seria tratado como um paciente ligado a aparelhos (COSTA, 2014).

## 2.8 As respostas da Terra e a intrusão de Gaia

A pandemia revela a primeira grande imagem, em dimensão planetária, de uma significativa defasagem temporal: o hiato entre a consumação de uma ameaça inesperada e a efetivação de uma resposta protetiva eficaz. É esta defasagem, entre as respostas da Terra e as defesas humanas, que deverá ser examinada de perto pelos fiéis que depositam todas as suas fichas e crenças nos milagres da tecnociência. Afinal, se o elogio à ciência celebra a produção de uma vacina eficaz em tempo recorde — o que, de fato, precisa ser celebrado —, é preciso lembrar, por outro lado, que os feedbacks positivos tendem a se tornar cada mais constantes, voláteis e intensos, e seus estragos cada vez maiores em períodos cada vez mais curtos de tempo. A pandemia tornou evidente o perigo desta defasagem temporal. Num relativamente curto período de tempo, os danos e as mortes atingiram uma escala monumental. Enquanto o vírus se alastrava em velocidade fulminante por todo o planeta, presenciamos o árduo e difícil empenho humano em reestabelecer algum controle sobre o feedback provocado por suas próprias atividades predatórias. A pandemia da Covid-19 produziu, assim, uma impactante e aflitiva imagem: a de uma figura humana sendo alcançada por um veloz bumerangue em forma de morcego, como se este objeto arremessado representasse a trajetória impulsionada pelas forças humanas. Um avanço amplo e veloz, mas cujo retorno ele não consegue controlar ou mesmo se proteger. De uma hora para outra, o bumerangue deu meia-volta e a humanidade se viu em perigo. Num primeiro momento, não havia tecnologias ou medicamentos disponíveis e capazes de nos proteger e dos livrar do pior. Cada vez mais dependentes dos milagres tecnológicos e psicotrópicos, tivemos de nos resignar com a ausência de soluções e, então, nos habituar a habitar o desamparo. Em mãos, apenas as mais simples armas artesanais — máscaras, álcool em gel e demais protocolos de higiene —, enquanto a tão esperada solução tecno-científica, a vacina, se fazia em seu tempo.

Em decorrência deste hiato e descompasso temporal, produziu-se o confinamento espacial, e muitos milhões de pessoas ao redor do planeta se viram encurraladas, isoladas, com medo e desprotegidas, como consequência do fato de, por tanto tempo, a elite capitalista da humanidade ter avançado sobre a Terra como se não houvesse qualquer limite. O bumerangue-morcego que nos alcançou em forma de vírus foi um lembrete de quem comanda o jogo de forças da vida, como

não cansam de nos alertar tanto os cientistas do Sistema Terra como, sobretudo, os povos originários das mais diferentes regiões do planeta. Foi o que fizeram, por exemplo, o líder indígena Ailton Krenak e o físico e astrônomo Marcelo Gleiser durante o ciclo *Conversa Selvagem*, realizado em 2020, ainda nos primeiros meses da pandemia:

O vírus mostra que não há suposto poder sobre a natureza. É mostra da nossa fragilidade. (...) Nós chegamos na Terra há menos de 0,2 segundos (na contagem da história do planeta), há 200 mil anos. Acabamos de chegar. Fomos os últimos a entrar nessa festa, e se a gente não se cuidar, seremos os primeiros a sair dela (GLEISER, 2020).

O planeta está dizendo vocês piraram. Estão tão perdidos que acham que conquistaram algo com os brinquedos de vocês. (...) Mas o planeta pode desligar a gente, porque somos os brinquedos mais inúteis e dispensáveis da Terra. (...) Esses últimos pentelhos que chegaram na festa da Terra, eles são tão danosos que podem acabar com a festa de todo mundo e, depois, ainda ficar rodando no espaço. É por isso que eu usei uma metáfora pra dizer que somos muito piores do que esse vírus que está sendo demonizado agora como a praga que veio para comer o mundo. A praga que veio pra comer o mundo de verdade somos nós (KRENAK, 2020).

É este conjunto imprevisível e terrível de respostas da Terra que configuram aquilo que a filósofa belga Isabelle Stengers concebeu como a “intrusão de Gaia”, referindo-se à intempestiva e irrevogável entrada de Gaia no cenário da nossa dramaturgia mental e existencial: “alguns consideraram que a Terra fosse um recurso a ser explorado, outros que era preciso protegê-la, mas ela nunca foi enxergada como poder assustador, que poderia nos destruir, e num curto período!” (STENGERS, 2015). Em via semelhante, referindo-se, sobretudo, à incapacidade humana de controlar o resultado de seus feitos técnicos, Giorgio Agamben retoma o pensamento de Gunther Anders para se referir a um “desnível prometeico”, isto é, uma separação crescente entre o humano e suas invenções técnicas, no sentido de que estas se tornam cada vez mais autônomas e alheias ao controle e aos anseios humanos. Em outras palavras, trata-se de um estado em que os humanos se veem incapazes de “estar à altura das próprias produções técnicas e, portanto, de dominá-las”.

Podemos dizer que hoje esse desnível chegou ao ponto de máxima tensão. O homem como indivíduo endossomático, também pelo progressivo atrofiamento de suas capacidades internas, parece totalmente incapaz de assumir o controle da esfera exossomática dos produtos por ele criados (AGAMBEN, 2020).



## 2.9 Como se orientar e aterrar?

Em meio a esta encruzilhada geopolítica — crescimento econômico *versus* degradação da natureza — e temporal — passado antropocêntrico, presente antropocênico e porvir apocalíptico —, como podemos e devemos nos orientar e reagir aos alertas da ciência e aos gritos da Terra? O primeiro passo, certamente, é dar atenção e levar a sério as conclusões, alertas e diretrizes apontadas pelas ciências do Clima e da Terra, e a partir de então, claro, por em prática todo um conjunto de ações: descarbonizar inteiramente os processos de geração de energia, de abastecimento de água e de alimentos, e as demais atividades humanas; implementar políticas de decrescimento econômico, de distribuição, desconcentração e democratização de recursos e de renda; ampliar direitos humanos fundamentais de acesso a água, alimentação, saúde, transporte, infraestrutura sanitária, educação e cultura; adoção de agricultura sintrópica, local e orgânica, produtora de alimentos saudáveis e não de commodities etc. Ou seja, no lugar da geoengenharia, cobrar a imediata redução a zero das emissões de GEEs, instituir o imposto do carbono, taxar as atividades e produtos fósseis, impor restrições ao imperativo de crescimento, acúmulo, expansão, exploração, expropriação e extenuação ilimitados do capital, entre muitas outras formas de ação e de mitigação baseadas nas diretrizes da ciência, e não em milagres — religiosos ou capitalistas.

Como diz Naomi Klein, se o sistema produtivo vigente entrou em antagonismo com o sistema climático, há que se alterar o único dos dois sistemas cujas regras podem efetivamente ser mudadas. E como as leis da Física não podem ser alteradas, já que o capital declarou guerra ao mundo físico, é melhor que nos posicionemos do lado deste último. Ambientalmente, socialmente, moralmente é o correto. E, além disso, deixem-me contar um segredo: contra o mundo físico, o capital (e seu delírio de crescimento ilimitado) não tem chance alguma (COSTA, 2015).

Após séculos de empenho e de trabalho árduo dedicados a superar o obscurantismo religioso e suas mais nocivas ilusões, a ciência se vê agora diante de um novo desafio: desatrelar, sempre que possível, suas premissas, esforços e objetivos daqueles da tecnociência capturada pelo capital. Apenas lastreada nesta orientação lhe será possível ultrapassar os obstáculos, as armadilhas e as negações deste novo obscurantismo cultural, político e econômico que tenta, a todo custo, lhe subjugar e lhe sujeitar a míopes interesses de curto prazo. Uma ciência, portanto, capaz de cuidar de sua maior força e de sua fragilidade, de celebrar suas façanhas, mas também acolher seus limites e seu desamparo, em vez de prometer rápidas e

milagrosas respostas e soluções para tudo e todos os males. Reconhecer, portanto, a impossibilidade de conhecer o todo, de superar o incognoscível e de nos livrar da nossa trágica, porém constitutiva e insuperável condição de desamparo. Mas extraindo, precisamente, desta zona de não saber e de incerteza o seu impulso ao conhecimento, sem esquecer jamais sua indispensável tarefa, sua máxima vocação, aquela de abrir rasgos no escuro, revelando realidades desconhecidas, efetivando feitos possíveis onde antes se supunha o impossível, enfim, abrindo e iluminando caminhos, e assim nos orientando em meio a nebulosa e desafiadora realidade — sem ilusões.

O espírito científico ensinou que não estamos no centro do cosmos, não somos a razão de ser da evolução da biosfera, não somos a razão de ser das outras espécies, não estamos no controle das energias pulsionais que moldam nosso comportamento e, sobretudo, não somos capazes, em nosso habitat finito, de adaptar os equilíbrios ecossistêmicos à demanda ilimitada de energia e de excedente a que nossas pulsões e ilusões nos induzem e que o capitalismo permitiu até agora perseguir. (...) Fausto sintetiza — para o bem ou para o mal — a concepção moderna e contemporânea do destino do homem. A ninguém é dado prever os limites desse destino, se limites há. Mas a melhor ciência de que dispomos hoje alerta a plenos pulmões que esses limites serão, e muito em breve, os do fundo de um abismo — não os do espaço sideral —, se não aprendermos a nos reconciliar com a própria noção de limite (MARQUES, 2015, p. 588).

É por tantos e tão diferentes motivos e limites — humanos e planetários — que o agora exige o abandono imediato dos velhos e insustentáveis anseios de crescimento infinito e, também, os delírios de evasão do planeta em direção à Marte ou a qualquer outro. Se não há planeta — nem a Terra ou qualquer outro, até o momento — capaz de sustentar a tantos e tão destruidores anseios, é preciso, segundo Bruno Latour, “aterrar”, voltar a nossa atenção e nossos cuidados para baixo, para a fina e frágil película de vida que envolve o planeta, nomeada pelos geólogos de “zona crítica” da Terra, e aqui, neste lugar instável, onde se emaranham e se friccionam múltiplas formas de vida, “buscar um território que seja habitável para nós e nossos filhos” (2020, p. 12), e então identificar “com quem podemos compartilhá-lo” (idem., p. 15). É preciso, portanto, olhar pra baixo, para dentro da “zona crítica” da Terra — em vez de ao alto ou para os lados.

Ou negamos a existência do problema, ou então tentamos aterrar. A partir de agora, é isso que nos divide, muito mais do que saber se somos de direita ou de esquerda. E isso vale tanto pros antigos habitantes dos países ricos quanto para seus futuros habitantes. Os primeiros, porque sabem que não existe planeta compatível com a globalização, e que precisarão mudar radicalmente seus modos de vida; os segundos, porque tiveram que deixar seu antigo solo devastado e aprender, eles também, a mudar por completo seus modos de vida. Em outras palavras, a crise migratória se generalizou. Aos migrantes vindos de fora, que cruzam as fronteiras correndo o risco de enormes tragédias para deixar seus países, juntam-se, a partir de agora, os migrantes de dentro, que, ainda que permaneçam no mesmo lugar, vivem o drama de se verem abandonados por seus países. O que torna a crise

migratória tão difícil de entender é que ela é o sintoma, em maior ou menor grau de aflição, de uma provação comum a todos: a de se descobrir privados de terra (LATOUR, 2020, p. 12).

No entanto, se olharmos para baixo e aterrarmos, perceberemos rapidamente que a aflição e a provação não são comuns. A privação da terra é uma realidade distópica realmente vivida, há séculos, por alguns, enquanto que, para outros, é ainda uma abstração distópica imaginada e temida. O que para os colonizadores e modernizadores da Europa é um novo pesadelo, para os colonizados e desterrados das Américas, da África, da Oceania e da Ásia é uma antiga e persistente realidade que atravessa os séculos como um eterno e inescapável presente. O que mudou recentemente, segundo Latour, é que até pouco tempo atrás esta ameaça de se encontrar sem terra e a necessidade, portanto, de assegurar um pedaço de chão e um abrigo seguro, não se colocava àqueles que haviam decidido colonizar e modernizar o planeta. Ela se impunha de modo desigual e exclusivo aos colonizados, atingindo “aqueles que, quatro séculos atrás, sofreram o impacto das ‘grandes descobertas’, dos impérios, da modernização, do desenvolvimento e, finalmente, da globalização” (LATOUR, 2020, p. 13). Em *Onde aterrar?*, Latour afirma que esta sensação de ameaça, de sentir o solo em vias de ceder, ou de ser arrancado debaixo dos nossos pés, se universalizou, embora seja mais preciso dizer que esta situação tenda a se “universalizar”, mas ainda não é exatamente universal, ou represente “uma nova universalidade”, como propõe Latour. Afinal, os expulsos e os privados de suas terras ainda são, de fato, aqueles que foram e continuam sendo invadidos, colonizados, explorados e extenuados pelo capital. Estes sim, “sabem perfeitamente o que quer dizer estar privado de sua terra”, reconhece Latour mais adiante em seu texto, assim como sabem também “o que significa ser expulso de sua terra”, e ainda assim resistir e sobreviver, tornando-se verdadeiros “especialistas em fim do mundo”, como diz Eduardo Viveiros de Castro (2014), referindo-se aos povos indígenas. Seguindo o pensamento de Viveiros de Castro, Latour concorda que estes, os colonizados e desterrados de antes e de agora, “não tiveram outra escolha a não ser se tornarem especialistas na tarefa de sobreviver à conquista, à exterminação e ao roubo de seu solo” (LATOUR, 2020, p. 14). A temida ameaça de perder o chão e o abrigo, portanto, seria novidade apenas para os povos modernizadores da Europa, que se veem agora diante do tipo de ameaça e de perigo que eles representaram para a vida de muitos outros povos ao longo dos

últimos séculos. Essa ameaça da privação, portanto, esta angústia que sinaliza e antecipa o perigo de se ver sem terra, pode realmente ser um dado novo para os modernizadores, mas estes, é bom lembrar, apesar das ameaças, ainda hoje conseguem se proteger e se mover sem perder suas casas, posses e terras, como se escapassem de um fantasma que, apesar da proximidade, ainda pode ser despistado. É por isso que, ao contrário do que afirma Latour em seu ensaio, o solo não “desaba sob os pés de todo mundo ao mesmo tempo”. Ou seja, não estamos todos no mesmo barco, desterrados e afetados pelos mesmos perigos ao mesmo tempo. A experiência da catástrofe contemporânea é desigual, como tornou evidente a injusta distribuição dos danos provocados pela pandemia.

Se os modernizadores, no entanto, quiserem vislumbrar o que é de fato estar privado de terra, ou como será este futuro sem terra da humanidade, em chave universal, como situação comum, simultânea e inescapável para todos, basta “olhar para baixo”, ou seja, para o Sul global, para o que acontece agora com populações de países insulares ameaçados pelo avanço dos oceanos, para os habitantes de cidades costeiras já invadidas pelo mar, para os imigrantes de territórios conflagrados por guerras, secas e escassez de água e de alimento, para os povos indígenas de terras não homologadas ou para os ativistas ambientais e dos movimentos sem terra (MST) e sem teto (MTST) do Brasil e do mundo.

Avançando um pouco mais nesta perspectiva, ou lançando-a de fato ao futuro, podemos imaginar, também, que em algum ponto mais ou menos longínquo no tempo, após as inúmeras catástrofes do Antropoceno, isto é, da consumação do que hoje ainda é ameaça, a humanidade que restará na Terra poderá ser compreendida, de certa forma, como um pequeno coletivo “sem terra”, como um povo desterrado em busca de terra habitável e cultivável, ou como um pequeno grupo de nativos isolados, tais como os indígenas afastados de tudo e de todos que sobrevivem no agora. Neste sentido, este povo que restará na Terra pode ser imaginado, por um lado, como aquele que sempre restou e que aprendeu a sobreviver em meio a sucessivos apocalipses ao longo dos séculos — indígenas, negros, mulheres e pessoas LGBTQIA+. Mas por outro lado, também podemos pensar que em meio a esta Terra quase inabitável, inóspita e desvitalizada, ao lado dos últimos humanos terrestres ou terranos, aqueles que sempre restaram-resisitiram e que restarão na Terra, também estarão por aqui, a ponto de se evadir, os futuros humanos extra-terrestres, os herdeiros ou sucessores diretos daqueles

poucos bilionários e trilionários do nosso presente que, no agora, se divertem em voos turísticos-espaciais ao mesmo tempo em que tramam a sério a sua evasão final do planeta.

Sendo assim, enquanto alguns poucos irão permanecer e perecer enquanto terrestres, outros poucos poderão sobreviver apenas enquanto ex-terrestres ou extra-terrestres, fora de uma Terra completamente dilapidada. Estes, após colonizarem, derreterem e extenuarem os extremos do planeta — os polos Ártico e Antártico; últimas zonas habitáveis desta projeção distópica —, já estando, portanto, situados na extremidade terrestre, queimarão as últimas fontes de energia do planeta para ultrapassar, enfim, a fronteira planetária, abandonando de vez uma Terra inabitável e extenuada rumo a Marte e à colonização de outros planetas mais ou menos parecidos com a Terra, tais como: Kepler-22b, Kepler 452-b, Kepler-1649c, Kepler-186f, Kepler-1649c, TOI 700 e por aí vai. Resta saber, no entanto, como nos lembram Danowski e Viveiros de Castro, “se os limites dos parâmetros do Sistema Terra serão generosos o bastante para conceder o tempo necessário ao grande salto adiante” (2014, p. 66). Mesmo que haja tempo e condições de decolagem, no entanto, nada sugere, como se sabe até o momento, que as condições de aterrissagem, de permanência e de habitabilidade nestes outros planetas serão melhores do que as condições de vida que ainda temos e teremos aqui na Terra pelas próximas décadas, mesmo que esta seja seriamente devastada. Em outras palavras: será preciso muita devastação terrestre para que a Terra seja um lugar tão inóspito como Marte é agora. Fora isso, podemos ainda projetar ou especular que estes futuros humanos extra-terrestres, estes que deixarão a si e a todos os demais sem qualquer Terra, poderão ser tratados, em algum momento do futuro, quem sabe, da mesma forma que seus ancestrais modernos e capitalistas trataram os povos sem terra do agora, que hoje lutam para garantir pedaços de chão capazes de gerar suas condições de sobrevivência. Ou seja, se detectados por alguma outra forma de inteligência espacial, estes futuros e desterrados humanos poderão ser identificados — antes de serem fulminados, quem sabe — como “perigosos” e “violentos” imigrantes buscando invadir e roubar terras que não são suas e, portanto, alvos a serem eliminados. Mas, claro, esta forçada aproximação entre os “povos sem terra” do agora e do porvir para por aqui. Afinal, nada é mais radicalmente diferente do que as cosmovisões e objetivos dos “sem terra” do agora e estes “sem terra” do futuro, os ex-terrestres. Afinal, enquanto os primeiros lutam para cultivar, vitalizar

e manter a Terra habitável, os segundos atuam a serviço de uma lógica de extenuação, empenhando-se em desvitalizar e tornar o planeta inabitável. É precisamente por isso, ou seja, devido a sua orientação cosmopolítica tóxica e extenuadora que os ex-terrestres, mesmo que consigam se evadir do planeta, deverão continuar aprisionados e ameaçados por sua própria mentalidade colonizadora e destruidora. Ou seja, mesmo livres da Terra, seguiriam capturados, prisioneiros e reféns da lógica moderno-capitalista, empenhando-se em dominar, terraformar e humanizar cada novo planeta, num ciclo infinito de colonização e de destruição, tal como tem sido marcada, até aqui, a trajetória moderna da humanidade. Estariam assim, mesmo fora da Terra, condenados a uma espécie de Sísifo cósmico, ou seja, repetindo ao infinito e no infinito a tarefa de invadir, aterrar, explorar, consumir, extenuar e se evadir de um lugar para outro, de um planeta para outro, de um astro para outro, tal como sugere o poema *O homem; as viagens* (1973), de Drummond. Neste poema, Drummond retrata a irresolúvel insatisfação humana com sua própria condição existencial, ou, mais precisamente, o irremediável mal-estar dos modernos, sua obstinada luta contra os dois principais eixos da condição humana: a gravidade e a mortalidade. Seria este sonho, de emancipar e liberar o humano das forças da gravidade e da morte, de transformar este ser terrestre em um ex-terrestre, “curado” de sua dependência originária, orgânica e social em relação à Terra e ao outro, e capaz, enfim, de produzir suas próprias condições de existência seja onde for, que produziria, por fim, esta jornada interestelar de colonização e de destruição multiplanetária. Afinal, como nos lembra o cineasta húngaro Béla Tarr em seu filme *Cavalo de Turim* (2011), tudo que o “humano” toca se destrói. Toca, possui, destrói. Seria este o tripé do espetáculo moderno na Terra. Ou como diz Béla Tarr, assim que adquirido, degradado e, então, arruinado — dentro ou fora da Terra:

(...) você vê, o mundo foi degradado. Então não importa o que eu digo porque tudo foi degradado assim que foi adquirido, e visto que eles adquiriram tudo de forma sorrateira, insidiosa, eles degradaram tudo. Porque tudo que eles tocam, e eles tocam tudo, foi degradado. E assim será até o triunfo final, até o triunfante final. Adquire, destrói. Destrói, adquire. Posso escolher outras palavras, se você quiser: toca, destrói e com isso adquire, ou toca, adquire e então destrói. E tem sido assim por séculos. Sempre, sempre e sempre. Às vezes dissimuladamente, às vezes arrogantemente, às vezes, delicadamente, às vezes violentamente, mas sempre e sempre. Sempre da mesma forma, como um ataque de ratos em uma emboscada (O CAVALO DE TURIM, 2011).

Podemos imaginar, assim, estes futuros humanos extra-terrestres em seu ciclo infinito de invasões, destruições e evasões colonizadoras contanto, é claro,

que haja sucessivas condições de ejeção, de navegação e de pouso; ou até que, em determinado momento, a dependência humana em relação a qualquer superfície seja enfim superada, e os colonizadores multiplanetários sobrevivam em flutuação, vivendo finalmente a tão sonhada vitória contra a gravidade, o velho sonho de ser espécie que voa e flutua, sem chão, sem lastro, sem lugar. O sonho de sempre, por fim, vivido como infinito pesadelo.

Neste agora, no entanto, apesar de todo o encaminhamento distópico que vivenciamos, ainda não é possível ter certeza de que as futuras “viagens dos homens” serão continuamente escapistas — rotas de fuga apontadas para fora, como sonham os aceleracionistas capitalistas e tecnofílicos —, ou então se o imperativo da nossa sobrevivência e da nossa dependência terrestre irá se impor e inverter o sentido transcendente deste sonho espacial, reorientando para baixo, para a Terra e para o fundo de “nós mesmos”, como sugere Drummond, a bússola da nossa jornada. De um jeito ou de outro, considerando todas as suas maiores diferenças, proponho que se quisermos vislumbrar de fato algo sobre o futuro terrestre ou extra-terrestre da humanidade, é preciso olhar, sem desvio, para os “sem terra” do agora. É este estado radical de desamparo, de insegurança e de ausência de direitos aquilo que deve ser reparado, em todos os sentidos do termo. Para que isto seja possível, o primeiro passo, como sugere Latour, é que não demos ouvidos “nem por um segundo” àqueles que defendem a “exploração da imensidão” dos mares ou da vastidão cósmica, para aqueles que afirmam que é preciso ter coragem, assumir riscos, ir além do humano, do orgânico e da Terra rumo ao horizonte infinito da modernização tecnológica. Afinal, como lembra Latour, estes profetas prometeicos e perversos, os de ontem e os de agora, “só correrão riscos, se o seu próprio conforto estiver garantido. Em vez de ouvir o que falam da boca para fora, perceba o que eles trazem nas costas: você verá reluzir o paraquedas dourado, cuidadosamente dobrado, que os protege contra todos os perigos da existência” (LATOUR, 2020, p. 16). Reparar nisso — na falácia da retórica expansionista e aceleracionista — e reparar isso — o desamparo continuamente acentuado pela expansão capitalista — é o primeiro passo para “aterrar” e redescobrir como constituir abrigos e refúgios e, assim, restituir alguma segurança e proteção num momento em que o capital aceleracionista se empenha em vender desamparo cósmico e universal a todos. Contra essa propaganda distópica, também podemos dar ouvidos ao Zaratustra de Nietzsche que, em sua tentativa de nos ensinar o

“super-homem”, para que pudéssemos ir além dos obscuros anseios de imortalidade e de transcendência do humano moderno, sobretudo, exortava seus leitores-ouvintes a reorientarem suas perspectivas em direção à Terra. Seria a capacidade de abandonar os velhos sonhos de emancipação, de desacoplamento e de desenvolvimento em relação à Terra aquilo que poderia fazer surgir, enfim, o super-homem terrestre — este que sempre existiu e que continua a existir, apesar de todo empreendimento moderno de morte, de apagamento e de eliminação.

Vede, eu vos ensino o super-homem!

O super-homem é o sentido da terra. Que vossa vontade diga: seja o super-homem o sentido da terra!

Suplico-vos, meus irmãos, permanecei fiéis à terra e não creiais naqueles que vos falam de esperanças supraterras! São envenenadores, quer saibam disso ou não.

São desprezadores da vida, moribundos e eles próprios envenenados, dos quais a terra está cansada: que partam!

Outrora o sacrilégio contra Deus foi o maior de todos, mas Deus morreu, e com isso morreram também esses sacrílegos. O sacrilégio contra a terra é agora o mais terrível, e apreciar mais as entranhas do inescrutável do que o sentido da terra!

(...)

O homem é uma corda, estendida entre o animal e o super-homem — uma corda por sobre um abismo.

Um perigoso atravessar, um perigoso estar a caminho, um perigoso olhar para trás, um perigoso arrepiar-se e estacar.

O que é grandioso no homem é que ele seja uma ponte, e não um fim: o que pode ser amado no homem é que ele seja uma passagem e um ocaso. Eu amo aqueles que não sabem viver a não ser como poentes, pois eles são os que atravessam.

Eu amo os grandes desdenhosos, pois são os grandes honradores e as flechas do anseio pela outra margem.

Eu amo aqueles que não buscam somente por detrás das estrelas uma razão para ter seu ocaso e para sacrificar-se: mas que se sacrificam à terra, para que a terra pertença um dia ao super-homem (NIETZSCHE, 1883 [2014]).

Mas para isso, para que haja Terra habitável ao humano ou ao super-humano nietzschiano, é preciso acima de tudo, como sugere um psicanalítico Drummond, não apenas “aterrar”, mas sobretudo “adentrar”, migrar para dentro. Realizar a “difícilíssima e perigosíssima viagem de si a si mesmo”, e assim descobrir “em suas próprias inexploradas entranhas a perene, insuspeitada alegria de con-viver” (DRUMMOND, 1973 [2015]).

“O homem; as viagens” (1973)

O homem, bicho da Terra tão pequeno  
chateia-se na Terra  
lugar de muita miséria e pouca diversão,  
faz um foguete, uma cápsula, um módulo  
toca para a Lua  
desce cauteloso na Lua  
pisa na Lua  
planta bandeirola na Lua  
experimenta a Lua



coloniza a Lua  
civiliza a Lua  
humaniza a Lua.

Lua humanizada: tão igual à Terra.  
O homem chateia-se na Lua.  
Vamos para Marte — ordena a suas máquinas.  
Elas obedecem, o homem desce em Marte  
pisa em Marte  
experimenta  
coloniza  
civiliza  
humaniza Marte com engenho e arte.

Marte humanizado, que lugar quadrado.  
Vamos a outra parte?  
Claro — diz o engenho  
s sofisticado e dócil.  
Vamos a Vênus.  
O homem põe o pé em Vênus,  
vê o visto — é isto?

idem  
idem  
idem.

O homem funde a cuca se não for a Júpiter  
proclamar justiça junto com injustiça  
repetir a fossa  
repetir o inquieto  
repetitório.

Outros planetas restam para outras colônias.  
O espaço todo vira Terra-a-terra.  
O homem chega ao Sol ou dá uma volta  
só para tiver?  
Não-vê que ele inventa  
roupa insiderável de viver no Sol.  
Põe o pé e:  
mas que chato é o Sol, falso touro  
espanhol domado.

Restam outros sistemas fora do solar a col-  
onizar.  
Ao acabarem todos  
só resta ao homem  
(estará equipado?)  
a difícilima dangerousíssima viagem  
de si a si mesmo:  
pôr o pé no chão  
do seu coração  
experimentar  
colonizar  
civilizar  
humanizar  
o homem  
descobrimdo em suas próprias inexploradas entranhas  
a perene, insuspeitada alegria  
de con-viver.

### 3.

#### Após a farsa, a tragédia

Diante de tantos e tão diferentes saberes, filosofemas e poemas aterradores e descentradores, ainda assim o animal humano insiste em se representar de modo incongruente e paradoxal: ao centro da cena da vida, porém descolado da trama de vida que anima Gaia. Ao longo dos últimos séculos, como vimos, não foram poucos os empenhos e as descobertas produzidas pelas ciências do Cosmos, da Terra e das humanidades — de Aristarco a Georg Cantor, de Parmênides a Lynn Margulis, de Heráclito a Nietzsche, de Sófocles a Freud — capazes de ajustar nossas perspectivas a uma representação mais adequada à posição e à condição existencial do antropos em meio à bioatividade cósmico-terrena: um ser entre tantos outros e, como tantos outros, enredado numa teia de vida da qual depende para sobreviver, e sobre a qual não tem maiores poderes. Ainda assim, o narcisismo autocentrado e a onipotência autodeterminada dos humanos parecem, até aqui, erros de “natureza” incorrigível. Este antropocentrismo — cuja dramaturgia ocidental se anuncia desde o Gênesis bíblico e se ratifica na Modernidade, como vimos — se revela, no entanto, à luz do Antropoceno, como algo mais — e mais grave — do que mera ilusão. Trata-se de uma farsa ontocosmológica. Mas o que esta farsa engendra, por sua vez, é uma tragédia escatológica, uma força que nos arrasta rumo à entropia e ao colapso ecológico e civilizacional.

Guiada desde os séculos XVIII e XIX, sobretudo, pela retórica moderna, marcada pela soberania da razão, do capital e da tecnociência, a humanidade “civilizada” acreditou ter empreendido, desde então, um percurso progressivo de “emancipação” e de “independência” via ampliação de seus poderes sobre a natureza e sobre o destino. Porém, paralelamente a tais “avanços” e “conquistas” — as revoluções agrícolas, energéticas, industriais, medicinais e tecnológicas —, a cosmovisão moderna intensificou o autocentramento humano e concebeu, assim, esta trágica farsa da autossuficiência e da onipotência humana, que é, como dito, algo mais do que meramente ilusório, uma outra fé ou sistema de crenças — na razão e no capital —, assim como também é algo mais do que apenas um falho mecanismo psicológico de autoengano que se confunde com autodefesa. Trata-se de algo mais grave, ou seja, algo revelador de uma incompatibilidade radical entre

um modo de vida, o dominador registro antropocêntrico e capitalístico, e a própria fisiologia, ou o modo de funcionamento do sistema de vida da Terra. O que vivemos e sofremos no contemporâneo é, em suma, resultado de uma patente incapacidade do registro antropocêntrico e capitalístico de regular, reorientar e sublimar as pulsões e forças de morte que nos habitam — e é esta inabilidade ou incapacidade que constitui, a despeito de nossa intenção ou negação, um perigoso roteiro rumo à (auto)destruição.

Estamos imersos em uma crise climático-civilizacional sem precedentes, e cujas múltiplas consequências — os colapsos do clima, da biodiversidade, da democracia, da economia, em suma, das condições de vida — derivam de um modo de existência inviável, desgovernado por níveis insustentáveis de extração e de consumo de recursos. O que nos aflige, cada dia mais, é perceber que mesmo diante das incontáveis revelações e alertas da ciência sobre a insustentabilidade e a incompatibilidade deste modo de existir, ainda assim a armadura ideológica antropocêntrica e capitalística nos aprisiona e tenta, com todas as forças, nos conduzir ao abismo.

### **3.1 Contra-cenas e antifetição**

A seguir, no entanto, mais do que analisar possíveis estratégias de ruptura e de liberação das forças políticas do jugo e do jogo do capital, daremos uma guinada estética e micropolítica a este trabalho. Em outras palavras: investigaremos, daqui em diante, reflexões e propostas filosóficas e artísticas empenhadas em instaurar o que chamo de “contra-cenas” ao Antropoceno e ao antropocentrismo. Em outros termos, trata-se de pensar de que modo esta relação indissociável entre Antropoceno e antropocentrismo nos convoca a criar cenas que reajam ou se insurjam contra as bases que estruturam e que provocam as ameaças mobilizadas por estes termos. Deste modo, utilizo o termo contra-cena em sentido oposto ao de parceria, de troca mutuamente benéfica ou de colaboração harmônica entre pares, tal como se compreende a contracena no registro da atuação teatral. Proponho pensar as contra-cenas, com hífen, no sentido de imaginar experimentos cênicos decididamente responsivos a certos impasses ou problemas contemporâneos, porém empenhados, sobretudo, em se contrapor, reagir criticamente e, então, desconstruir ou mesmo implodir as bases de certas perspectivas ou modos de existência regidos

pelo capitalismo antropocêntrico. Trataremos aqui, portanto, de possibilidades e de diferentes formas de contra-cena que se lançam, sobretudo, contra as bases que fundamentam e sustentam o antropocentrismo, o capitalismo e sua operação bioecocida.

Contra-cenas, portanto, que tomem como ponto de partida a tarefa de desestabilizar e, então, fazer cair por terra as presunções do antropocentrismo e de sua cosmovisão delirante, sustentada pelos seguintes termos: 1) a suposta centralidade, hegemonia e soberania do humano sobre todos os outros seres e entes; 2) a suposta superioridade e excepcionalidade humana enquanto ser consciente e racional; 3) a suposta ilimitada capacidade de adaptação ecológica e a ilimitada capacidade expansiva do humano para além dos limites da Terra; 4) a suposta autossuficiência, onipotência e indispensabilidade do humano em meio ao jogo da vida; 5) o suposto controle, poder, saber e domínio sobre as forças cósmicas e terrenas que formam e desformam, produzem e desproduzem, viabilizam e inviabilizam a vida.

Trata-se de pensar as contra-cenas, portanto, como uma espécie de dispositivo de antifeitiçaria antropocêntrica e, também, capitalista, como pensado pela filósofa belga Isabelle Stengers. Contra-cena, portanto, enquanto uma experiência capaz de fulminar as feitiçarias do antropocentrismo e do capitalismo, expondo sua verdadeira face: seu pacto com a dominação, a exploração, a expropriação, a extenuação e a devastação de corpos e de processos de geração e de manutenção da vida. Em suma: revelar o que está por detrás da máscara do progresso, da prosperidade, do desenvolvimento, do sucesso e da autossuficiência ansiadas pela ideologia antropocêntrica-capitalística. Contra-cenas que, portanto, retirem estas máscaras e exponham, assim, o avesso de sua aparência: por um lado, o retrocesso, o fracasso, e, sobretudo, a ausência de soberania, de poder e de controle do capital sobre as forças da vida; e por outro lado — talvez o mais importante —, evidenciar nossa dependência existencial, constitutiva, em relação ao “outro”, assim como o indispensável envolvimento e reencanto do humano com a trama da vida. Afinal, se a feitiçaria capitalista se empenha em nos iludir, nos desligar e em nos fazer viver no inverso do real, a antifeitiçaria pode nos fazer ver o avesso do inverso, ou seja, a face exposta do real, e sobretudo, nos ajudar a viver e a conviver nele. É assim que, para Isabelle Stengers, os necessários processos de “cura”, de envolvimento e de cuidado de que tanto precisamos para sobreviver nas

ruínas do capitalismo teriam a ver com estratégias de antifeitiçaria capitalista: “Em todo lugar em que uma cultura de feitiçaria existe, o que importa é a arte de se proteger contra ela, reconhecendo sua forma de operação” (STENGERS, 2018).

### 3.2 Pra que arte em tempos de Antropoceno?

Se até o final do século passado, o debate sobre o impacto das atividades antrópicas e industriais-capitalísticas na forma e no funcionamento do planeta se concentrava, sobretudo, entre os pesquisadores das ciências do Clima e da Terra, ao longo das últimas duas décadas o tema se espalhou rapidamente por entre as mais variadas disciplinas das humanidades. Fora do ambiente universitário, o Antropoceno ganhou espaço no campo da geopolítica, na economia e nos noticiários internacionais, assim como também alcançou as ruas — através de protestos, passeatas e manifestações —, o campo do fazer artístico — em diferentes linguagens —, e chegou até ao Vaticano, a ponto de tomar as preocupações do Papa Francisco que, em 2015, fez história ao publicar a primeira encíclica papal exclusivamente dedicada ao clima, a *Laudato Si (Sobre o cuidado da casa comum)*. Desde então, as múltiplas causas e consequências do Antropoceno, assim como as possíveis respostas aos seus desafios se tornaram objetos de investigação de diferentes artistas, pesquisadores, curadores e centros de cultura e de arte espalhados pelo mundo. Em frequência e quantidade crescentes, experiências estéticas vinculadas ao tema vieram a público, através de exposições, instalações, performances, filmes, livros e peças de teatro. Ao conjugar pesquisa artística e científica o que tais propostas têm buscado, de diferentes maneiras, é criar experiências ou vivências capazes de sensibilizar e mobilizar indivíduos e sociedades para todo um novo conjunto de saberes e perspectivas acerca da situação e das possibilidades de atuação do humano em meio à Gaia destes novos tempos.

Estes novos repertórios e saberes, ao mesmo tempo em que também possibilitaram às artes questionar e problematizar a posição, a função e a atuação humana em meio à Gaia, também colocaram em questão e em tensão o lugar, a relevância, as capacidades e as formas de atuação das artes neste contexto, seu papel estético, ético e político, seus objetivos e seus valores. Em meio às múltiplas destabilizações e reorientações ontológicas e epistemológicas no que se refere ao lugar e ao papel do humano em meio à trama da vida e ao Antropoceno, também as

artes se viram em questão e em busca de novas formas de manter acesa sua vocação ou potencial enquanto instâncias capazes de sensibilizar, desestabilizar, questionar e transformar subjetividades, imaginários, hábitos e práticas humanas.

Diante de um presente e de um porvir marcados por signos e por imagens de perigo e de ameaça, de inviabilidade e de impossibilidade, de fechamento e de distopia, talvez caberiam às artes uma parte significativa da tarefa de imaginar outros modos de existir e, assim, manter aberta a janela de horizontes possíveis. Para que possamos ir além de uma adesão passiva à esperança e ao niilismo, à espera e ao desalento — formas diferentes de retardar ou mesmo neutralizar nossas ações —, parecem se tornar fundamentais as práticas capazes de estimular as subjetividades e as atividades do imaginário, ou seja, convocar a imaginação, esta faculdade capaz de gerar imagens e de colocá-las em movimento, em fricção e em transformação. Mas uma imaginação, no entanto, liberada da tarefa de criar representações miméticas para ideias prévias, e sim enquanto faculdade capaz de manifestar o nunca antes visto, formas de mundo, de existência e de convivência que ainda não encontramos em nosso repertório. Neste sentido, as artes teriam muito a oferecer, enquanto práticas dedicadas a imaginar presentes e futuros para “além da imprudência cínica e míope do horizonte capitalista” (DAVIS; TURPIN, 2015). É considerando o imaginário como esta força subversiva, capaz de abrir vias, fissuras e rasgos na escuridão dos sentidos, que as organizadoras do livro *Art in the Anthropocene* (2015), Heather Davis e Etienne Turpin, afirmam que o Antropoceno “precisa ser tratado não simplesmente através de abordagens políticas, econômicas e racionais estáveis, mas através de atos estéticos, criativos e imaginativos”. Se o Antropoceno é um fenômeno em movimento, e assim, também, continuamente construído, transformado e apreendido por nossos sentidos, percepções e interpretações, ele também se trata, sem dúvida, de um problema estético, e como tal deve encontrar no campo das artes um solo fértil, um lugar receptivo ao cultivo e à germinação de experiências, elaborações e, sobretudo, imaginações inconformadas com qualquer fechamento das possibilidades.

Se vamos parar de ficar esperando pelo melhor, vamos também parar de nos preocupar com o pior enquanto estamos nisso. Nada instila mais o pânico em um governo autodestrutivo do que a confiança de se mover, de ir pra outro lugar, de fazer outra coisa: “Eles nunca nos deixam experimentar em paz”. (...) Ainda assim nossas obras de arte estão construindo outras infraestruturas e não podemos dizer que voltaremos atrás (DAVIS; TURPIN, 2015, p. 20).

### 3.3 Imaginar, experimentar, desfrutar

Imaginar e experimentar podem vir a ser, portanto, verbos fundamentais também do ponto de vista existencial e, assim, capazes de garantir às artes alguma legitimidade em suas abordagens a problemas e desafios tão complexos e tão minuciosamente investigados pelas ciências, como o Antropoceno. Não pela capacidade de oferecer respostas e soluções para os problemas, como visualizações de mapas, caminhos e rotas de saída seguras, ou representações e idealizações de “outros” mundos e modos de viver. Mas por seu ímpeto libidinal e de sublimação, isto é, por sua capacidade de infletir as forças de morte e de destruição para os registros da criação, as artes poderiam, assim, abrir caminhos para a experimentação de outras formas de relação, de troca, de entrelaçamentos e de fricções capazes de gerar não exatamente figuras e imagens completas de outros mundos, mas fulgurações, lampejos, aberturas capazes de manter em movimento os fluxos vitais e, assim, fortalecer a trama da vida. Imaginar e experimentar, portanto, como formas de se relacionar com o desconhecido sem prometer ou esperar sentido, saber e conhecimento, mas como modo de alimentar a pulsão de vida, colaborar com a abertura de vias e de possibilidades, e assim se contrapor às pulsões de fechamento, de inércia e de fim. Imaginar e experimentar para manter o presente e o futuro em aberto, e a vida em movimento contínuo, sem fim. É precisamente por esta sua condição de atividade ou de prática técnica sem fim, ou seja, deslocada do imperativo da finalidade, da funcionalidade ou da utilidade no que se refere à subsistência, que as artes, segundo Jean-Luc Nancy, se constituem como um dos principais meios pelos quais podemos enfrentar as problemáticas dos fins — da vida, da Terra, do humano etc. Nancy considera as artes como práticas do “sem fim”, e cujos fins são sempre inícios, aberturas.

“Arte” é acima de tudo o nome daquilo que permanece livre de fins e de objetivos. “Arte”, desde que não a confundamos com decoração, estética, museu ou mercado de arte, nem com subjetividade, “compromisso”, etc. Significa: técnica (ars) sem um fim ou objetivo. (...) Os “fins” de hoje são claramente infinitos. Isto deve nos fazer perceber que toda a teleologia é o resultado de estarmos pendurados numa representação do presente-futuro e da necessidade. Mas se estamos no inesperado, devemos nos desvincular destes padrões. (...) Quando amamos, quando bebemos, quando escrevemos, quando cantamos, não somos orientados por metas: nos expomos à finitude do amor, da embriaguez, do texto, do canto (NANCY In: DAVIS; TURPIN, 2015).

Imaginar e experimentar se tornam assim verbos constitutivos de uma política e de uma poética da existência que atua no aqui e no agora a despeito dos

“fins que estão se multiplicando indefinidamente” (NANCY, 2015), contrapondo a estes fins inícios de outros mundos possíveis. Para isso, “o que seria decisivo, então, seria pensar no presente e pensar o presente” (idem) como atividade de imaginar “mundos” e não mais “um mundo”.

Está claro que uma “imagem do mundo” não é mais possível, a não ser uma “imagem do mundo” que é ela mesma hipercomplexa, mesmo confusa ou excessivamente reticulada. Não é coincidência que a física contemporânea não mais assuma um objeto único, o “universo”, sujeito a um protocolo de observação, mas, ao invés disso, deve imaginar um ou vários “multiversos” (...) Nossa própria história exige que repensemos inteiramente a ideia de “mundo”. Uso o termo “ideia” e não “imagem” precisamente porque a partir daqui estamos além da representação de uma forma (NANCY, 2015).

É neste mesmo sentido que Ailton Krenak reflete sobre as mais diversas práticas cotidianas, não apenas artísticas, capazes de “adiar o fim do mundo”. Práticas de cultivo de vida que se dão através de ritos, plantios, dança, canto, contação de histórias e de sonhos que, em comum, guardam a potência não de “preservar”, mas de “criar mundos”. Mundos no plural, tal como para Nancy, e que também se tecem no “aqui e agora”, posto que “a criação do mundo não foi um evento como o Big Bang, mas é algo que ocorre a cada instante” (KRENAK, 2021).

Eu estou interessado é na caminhada que fazemos aqui, na busca de uma espécie de equilíbrio entre o nosso mover-se na Terra e a constante criação do mundo. (...) Tudo que pensamos que já existiu está acontecendo agora. Se as pessoas conseguirem acessar isso, poderão sentir que esse mundo que nós, de diferentes perspectivas, acreditamos que existe segue em transformação. Não está inscrito em uma linha do tempo: ‘Neste dia o mundo foi criado’ (...) A gente não precisa ter uma única observação sobre a vida e o mundo. Esse é o problema dos totalitarismos. O totalitarismo não suporta muitos mundos. Ele não suporta muitos gêneros. Ele não suporta muitas espécies. Então tem uma espécie, humana. A espécie humana manda no mundo. O mundo é um. Isso até pode ser uma rima, mas não resolve a questão. Tem que ter muitos mundos. Eu quero muitos mundos. A mágica que me afeta é de muitos mundos. Mundos plurais, a possibilidade de muitos mundos, e não essa burrice de um mundo que eu vou comer e depois vou buscar outro. Esse mundo *fast food*. Essa ontologia *fast food*. Você come o mundo, come o mundo, come o mundo, come o mundo, então é uma obsessão estúpida” (KRENAK, 2021).

Para Krenak, em vez de criarmos mundos, “a gente só consome o mundo. É uma distopia” (idem). Uma distopia que, por sua vez, resulta de uma ontologia orientada ao consumo e ao fim, enquanto a criação — imaginação e experimentação — é colocada, tanto por Krenak como por Nancy, como estratégia existencial capaz de conter as dinâmicas de fechamento e de fins implementadas pelo império totalitário do “um” moderno-capitalista, aquele que vê o mundo como “uma” coisa, o humano como “um” Deus e a vida como tendo “um” fim. Mas a vida, como nos lembram Krenak, Nancy e muitos outros, não tem finalidade ou “utilidade nenhuma” (KRENAK, 2020), e sendo as artes, como aponta Nancy, uma forma



humana de gerar coisas e experiências análogas às irrupções e acontecimentos da “vida natural”, uma forma de “buscar algo comparável com as forças primais da natureza” em sua capacidade geradora “sem fim” e “sem finalidade” (NANCY, 2019), pode-se dizer que, neste sentido, vida e arte se aproximam enquanto fenômenos capazes de ir além do que percebemos como possível e, também, de ir além “de tudo que está dado”.

O que é o possível? O possível — e aqui vou simplesmente repetir algo de Bergson — é aquilo que podemos imaginar a partir do real, a partir do que está dado. (...) Mas aonde está o possível, quando você pensa em obra de arte? Cadê o possível da “Mona Lisa”? Da música de Beethoven? Ou na dança da Pina Bausch? Cadê o possível aqui? Não há possibilidade. (...) Mas o possível a que eu estou me referindo não é dos meios, materiais, e por aí vai. O possível sobre o qual estou falando é aquele da forma. (...) Mas para retornar à “Mona Lisa” (...) todos sabemos que descrever a “Mona Lisa” é como descrever “The monk by the sea”. Você nunca alcança à conclusão. Estas formas formam alguma outra coisa que a sua própria forma. Excedem a sua própria forma. E o fazem na medida em que não seguem uma forma. Conto como forma algo no sentido de que não significa nada. (...) Talvez isto seja mais incisivo na música. Mas há algo de música em todas as artes, ao menos no sentido preciso de que a música não é uma linguagem. Isso significa que a forma da arte não tem sentido (NANCY, 2019).

Se as artes não têm sentido, Nancy, então, se pergunta: “Para que precisamos de arte?”. É exatamente este o título de uma de suas últimas conferências, *What do we need art for?*, realizada em 2017, em que o filósofo elabora diversas colocações em retorno à pergunta, mas, sobretudo, marca sua posição contra a “utilidade” e a “finalidade” das artes, afirmando que estas começam a surgir a partir de um passo dado além da “mera utilidade”, e que a nossa “necessidade” em relação a ela está ligada ao que Heidegger compreende por “fruir, aproveitar”, como algo que nos possibilita fruir, aproveitar, ou desfrutar da experiência da vida, apesar de sua tragicidade: “Heidegger escreve que necessitar é também aproveitar. (...) A palavra *frui*, ele diz, é o que significa necessitar. *Fruir* vem de *fructus*, fruta, e significa aproveitar, desfrutar” (NANCY, 2019, p. 16). É neste sentido que fruir, desfrutar e aproveitar se aproximam e se entrelaçam no solo da experiência da arte, que, para Nancy, “certamente envolve aproveitar algo. Mesmo que não tenha a ver com gostar, apreciar ou ter prazer” (idem). Esta fala de Nancy, portanto, aponta para a arte como uma experiência que “envolve um aproveitar sem satisfação”. Ou seja: aproveitar a fruição, o processo, a experiência, o durante, e não o fim. Tanto a arte como a vida, neste sentido, teriam a ver com uma experiência de fruição e não de utilização, de aquisição e de consumo, como também nos lembra Krenak:

A vida é tão maravilhosa que a nossa mente tenta dar uma utilidade a ela, mas isso é uma besteira. A vida é fruição, é uma dança, só que é uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária. Uma biografia: alguém nasceu, fez isso, fez aquilo, cresceu, fundou uma cidade, inventou o fordismo, fez a revolução, fez um foguete, foi para o espaço; tudo isso é uma historinha ridícula. Por que insistimos em transformar a vida em uma coisa útil? Nós temos que ter coragem de ser radicalmente vivos, e não ficar barganhando a sobrevivência. Se continuarmos comendo o planeta, vamos todos sobreviver por só mais um dia. Eu tenho insistido com as pessoas, seja na minha aldeia, seja em qualquer lugar, que sobreviver já é uma negociação em torno da vida, que é um dom maravilhoso e não pode ser reduzido. Nós estamos, em nossa relação com a vida, como um peixinho num imenso oceano, em maravilhosa fruição. Nunca vai ocorrer a um peixinho que o oceano tem que ser útil, o oceano é a vida (KRENAK, 2020, p. 51).

Trata-se, portanto, de uma experiência de fruição do fluxo da vida, sem possibilidade de satisfação e de se determinar a conclusão deste processo. Afinal, pergunta Nancy, “o que é satisfação?”. Por um lado, significaria aproveitar “o bastante” — a partir do termo *satis*, do latim —, mas para Nancy o termo aproveitar, em seu “mais alto sentido”, significa o oposto: “aproveitar significa não ter o bastante”, para que seja, portanto, uma experiência de contínua abertura à fruição.

Aproveitar é sempre algo que vai além de si. (...) Nós necessitamos de arte, então, para aproveitar [neste sentido]. O que significa dizer que não precisamos [de arte] no senso ordinário de necessitar; precisamos de arte a fim de sermos capazes de aproveitar uma aparição. (...) É muito mais do que uma aparência, e também algo diferente — algo bastante novo e inesperado (NANCY, 2019).

Tal aparição, para Nancy, trata-se de um encontro com algo, com uma forma de presença, acontecimento ou fenômeno não familiar e inesperado que nos toca e nos surpreende, tal como o *rendezvous* evocado por Duchamp, no sentido de um encontro com algo que, de repente, torna-se presente, aparece, irrompe. E seria precisamente neste instante, neste momento de encontro e de aparição deste algo insuspeito, que “a linguagem não funciona mais”. É por isso que, para Nancy, a arte se trata de uma experiência que “chega antes da linguagem”, e que “vai para além da linguagem, para além do significado”. Mas o que isso significa? Para Nancy, “significa que desde o princípio algo já ocorria para além do significado — algo que nunca irá se tornar um significado”.

Mesmo quando as artes trabalham com a linguagem — mas isso é ainda mais óbvio quando ela se afasta da linguagem na pintura, na dança, na música, na performance, no filme, no vídeo, etc. —, a arte sempre tem a ver com um aparecer cuja aparência mostra simultaneamente que isto apenas aparece. Um aparecer que se afasta da aparência e do significado talvez no próprio momento do seu aparecer. É claro que esta é apenas uma definição mínima. Mas sem este mínimo não há nenhuma obra de arte. Então eu diria: precisamos da arte para causar o aparecimento de algo no mundo e, ao mesmo tempo, fora de tudo o que já está dado (NANCY, 2019, p. 24).

Trataria-se, portanto, da irrupção de algo marcado pelo incognoscível, e cujo processo de aparecimento, de transformação e de desaparecimento se revelaria como análogo ao modo de atuar das forças da natureza. Algo que nos relembra, assim, que há sempre algo mais para além dos limites do conhecido, do percebido, do que podemos sentir, perceber, pensar, interpretar e conhecer a cada momento. Somos tocados, portanto, pelo mistério e pelo incognoscível encarnado em certa forma visual ou sonora, forma esta que permanece inapreensível a nós e que, por isto mesmo, nos mobiliza, nos coloca em ação, em movimento. Mas não se trata, ao falarmos de arte, de um mistério qualquer. Trata-se, no caso das artes, de um mistério capaz de desestabilizar nossas certezas e saberes, provocar questionamentos, mas também de nos oferecer saberes imprevisíveis e, sobretudo, ganhos de prazer sensíveis e psíquicos. Tais prazeres podem ser considerados como apenas partes da experiência artística, é claro, mas sem eles também poderíamos dizer que dificilmente as artes atravessariam todos os tempos, culturas e transformações pelas quais passou até chegar aqui. Se tratamos como artes coisas, aparições, fenômenos ou experiências surgidas através de elaborações humanas descoladas do imperativo da utilidade e da finalidade no que se refere à subsistência, não deve deixar de nos surpreender que desde suas primeiras ocorrências — ainda no Paleolítico Superior, nas imagens das cavernas de Chauvet e de Lascaux, entre 30.000 a.C. e 16.000 a.C. — estas inúteis práticas humanas nunca tenham deixado de existir e que, desde então, continuaram a existir sempre em metamorfose, em movimento, em contínuo trânsito de formas, tal como um mistério vivo, incapturável e inapreensível e, por isso mesmo, sempre fascinante.

### 3.4 Natureza e Arte

Podemos pensar que, desde sempre, o mundo “natural” — a vastidão da Terra ou do Cosmos — esteve repleto de coisas, acontecimentos e fenômenos capazes de causar fortes impressões sensíveis e intensas transformações “estéticas” em seus possíveis observadores, isto é: acontecimentos físicos, visuais e sonoros capazes de afetar e de transformar modos de sentir, de perceber, de agir e de viver o “real”. Sendo assim, a distinção primordial que existiria entre os acontecimentos estéticos gerados pela natureza e pelas artes, portanto, residiria no fato de que os acontecimentos artísticos teriam como origem e causa o desejo e a intenção humana

de produzir, autonomamente, estas impressões sensíveis e efeitos estéticos transformadores análogos aos produzidos pelas manifestações da natureza.

É o que nos sugere Georges Bataille em *O nascimento da arte*. Para o pensador francês, as artes teriam surgido a partir das tentativas humanas de reproduzir de modo autônomo e artificial — através de um conjunto de práticas, de artifícios e de técnicas — formas de presença, de fenômenos ou de experiências capazes de provocar efeitos e sensações semelhantes aos produzidos pela natureza e, então, experimentadas pelo humano. Derivaria daí, portanto, o famoso conceito aristotélico de *mimesis*, entendido como sendo este impulso humano à “imitação da natureza”. No contemporâneo, no entanto, podemos compreender a *mimesis*, ou o impulso mimético, de modo mais amplo e complexo, como tentativa humana de imitar a natureza em seu “modo de existir”, ou seja, em sua forma de originar coisas, acontecimentos e fenômenos sempre metamórficos e, sobretudo, marcados por termos como o “implausível”, “imprevisível”, “inesperado”, “incontrolável”, “incognoscível” e, também, por sua capacidade “arrebataadora”, isto é: acontecimentos e fenômenos capazes de nos desestabilizar, transformar e, por fim, gerar certos ganhos de prazer sensível. Se a velha *mimesis* aristotélica acabou por ser cristalizada e reduzida, no curso do tempo, enquanto processo ou técnica destinada à imitação das formas e dos contornos perceptíveis e reconhecíveis da natureza; incumbindo as artes, assim, com a tarefa de ilustrar, reproduzir, duplicar e espelhar as formas perceptíveis da realidade ao redor — visíveis ou sonoras —, contemporaneamente podemos compreender o impulso mimético a partir de uma tirada condensada e certa do músico americano John Cage, para quem a arte se identificaria “com a natureza na sua maneira de operação, [isto é] o mistério completo” (CAGE, 1963 [2013], p. 18).

### 3.5 Mimeses metamórfica

Neste mesmo sentido, ao analisar o trabalho pioneiro da artista da dança Loïe Fuller (1862-1928), Jacques Rancière irá dizer que sua famosa *Dança serpentina* manifestava precisamente esta outra concepção de mimeses, compreendida enquanto imitação ou instauração do metamórfico jogo de formas gerado pela natureza. Nesta acepção, imitar teria a ver com a capacidade de gerar formas de presença que desempenham o “modo de existir” e de se manifestar das

coisas e fenômenos naturais. O que estaria em jogo, portanto, seria imitar a forma de aparecer, se transformar, desaparecer e reaparecer das coisas e fenômenos: “Imitar o aparecer em vez de imitar a aparência. (...) O que é imitado de cada coisa é o acontecimento de sua aparição (...), eis a embriaguez da arte” (RANCIÈRE, 2021). Embriaguez porque as formas geradas, que aparecem, desaparecem e reaparecem no mundo da cena de Fuller, por exemplo, estão sempre passando, num estado efêmero, instável, incerto, transitório, em transformação.

Não interessava a Fuller, portanto, a mimesis ilustrativa destinada a reproduzir formas e contornos de elementos reconhecíveis da natureza, mas sim a mimesis metamórfica, capaz de manifestar os modos surpreendentes e inesperados como as formas naturais surgem, se transformam e atuam no mundo. Fuller buscava com a sua dança, portanto, instaurar o movimento da transformação, a pulsão do natural à metamorfose, ao transitar entre formas. Além de uma nova ideia de mimesis, a sua dança encarnava ainda, segundo Mallarmé, uma nova ideia de ficção. A ficção enquanto artifício capaz de gerar mundos ou formas de existência que não existiriam de outra forma, a não ser através da arte, e que, portanto, não encontrariam similar no plano da realidade compartilhada. Uma ficção, portanto, que ultrapassa a noção de história. Ficção como jogo de criação de mundos, de formas de presença, de fenômenos e de acontecimentos capazes de se constituir enquanto analogias “ao jogo do mundo” (RANCIÈRE, 2021): “A ficção nova é esse puro jogo de formas. Essas formas podem ser chamadas abstratas, uma vez que não contam nenhuma história. (...) (*mas*) se suprimem a história, o fazem para servir a uma mimesis superior” (idem), ou seja, a imitação do jogo da vida, o constante devir, o contínuo jogo de criar e recriar formas, coisas, mundos e fenômenos sensíveis sempre efêmeros e transitórios. Sendo assim, Rancière irá dizer, ainda, que a dança de Fuller não é somente uma nova forma de ficção, de dança ou de arte, mas também que ela instaura, verdadeiramente, uma nova ideia de arte, e que ela era capaz de performar esta nova ideia de arte: em vez de histórias, narrativas, personagens e seus sentimentos, a manifestação do jogo da vida em si, da forma de existir da natureza: seu contínuo movimento de gerar e mutar formas de existência. E se Fuller era capaz de apresentar e de performar esta nova ideia de arte, isso acontecia porque sua arte manifestava as forças de fundo, pulsionais, da criação artística, isto é: seu ímpeto gerador e transformador de formas de existência.

(...) ela nega as supostas especificidades de matérias e procedimentos [*das artes*], porque se apresenta como a manifestação de forças e formas anteriores a essas especificações: antes da dança há o movimento, antes da pintura, o gesto e a luz; antes do poema, o traçado de signos e de formas: gestos de mundo [*vida*], esquemas de mundo. A arte nova, simbolizada pela dança de Loïe Fuller, é a que, em seus artifícios, se apropria da força comum a esses esquemas [*de vida*] (RANCIÈRE, 2021).

Para Rancière, a dança de Fuller manifestava, através do “puro artifício”, o “puro encontro entre a natureza e a técnica”. Artista e inventora, Fuller unia a embriaguez da arte e a eficácia da técnica, e fazia de sua dança uma geração incessante de formas de existência efêmeras e metamórficas a partir da interação entre elementos materiais e orgânicos, o tecido de seus figurinos, e elementos imateriais e artificiais, como projetores e luzes elétricas.

A embriaguez da arte é a [*forma de existir da*] natureza — a passagem da noite às formas e o retorno das formas à noite — recriada por puro artifício (...) A eletricidade se presta a realizar a nova embriaguez da arte porque ela é a força natural do artifício tanto quanto a força artificial da natureza. (...) É a força que liberta as formas da noite, antes de se dissipar para engoli-las novamente. A eletricidade é o *analogon* técnico da luz que manifesta todas as coisas, e é também a força que faz com que qualquer coisa desapareça no puro jogo imaterial das forças luminosas. É a forma espiritual da matéria, ou a forma material da espiritualidade” (RANCIÈRE).

Sendo assim, para Rancière, a nova arte de Fuller engendrava, por sua vez, um novo regime das artes, o regime estético, segundo o qual, para Rancière, toda arte se dá como contínuo jogo de formas metamórficas. Se o antigo regime mimético se empenhava, como vimos, em imitar as formas reconhecíveis-perceptíveis da natureza — as ondas do mar, o voo da borboleta etc. —, o novo regime estético trataria de “imitar” o modo de existir da natureza, o manifestar de seus fenômenos, em contínua transmutação de formas. Em outras palavras: uma arte que buscava, através do “puro artifício”, promover um reencontro entre “arte e natureza”, buscando recriar e instaurar em cena a dinâmica existencial do natural e da vida, seu eterno movimento de transformação. É assim, enfim, que na dança serpentina de Fuller, arte e natureza se religam, pela “técnica” imemorial da metamorfose — cósmica, terrena e de tudo que há.

### 3.6 Uma origem da arte

Em *O nascimento da arte*, Georges Bataille propõe que o aparecimento do *Homo sapiens*, como condição que substituiria o *Homo faber* (homem do trabalho), teria se dado a partir de uma transformação nos modos de uso de certos utensílios

criados pelo humano. Certos objetos teriam deixado de ser utilizados apenas para fins úteis e produtivos e teriam passado a ter a sua utilidade subvertida, isto é: passaram a ser (in)utilizados para fins inúteis, lúdicos, de jogo. Bataille propõe, em sua obra, que a passagem do *Homo faber* para o *Homo sapiens* se deu no interior da caverna de Lascaux, onde poderiam ser encontradas as primeiras representações figurais da vida. O escritor sugere, portanto, que o nascimento deste *Homo sapiens* se dá através de um processo de subversão e de transformação no uso e na finalidade de uso de certos utensílios. Num determinado e impreciso momento da “história”, nossos ancestrais deixaram de considerar estes utensílios apenas como instrumentos de trabalho e de produção ligados à necessidade, e passaram a utilizá-los como dispositivos de jogo, como meios de produção de experiências lúdicas, voltadas aos ganhos de prazer. Bataille propõe, assim, que tal transformação teria acontecido como “resposta ao desejo de ficar maravilhados, que é próprio do humano”.

A caverna de Lascaux situa-se no começo da humanidade. Lascaux é a aurora da espécie humana. É a respeito do homem de Lascaux que podemos afirmar, pela primeira vez e com certeza, que ao fazer obra de arte ele definitivamente se parecia conosco. (...) Muitos milênios antes de Lascaux bípedes industriais começaram a povoar a Terra. Para além de seus fósseis, só temos os utensílios que nos deixaram. Estes utensílios provam sua inteligência, mas esta inteligência ainda grosseira só estava ligada a objetos e à atividade objetiva [utilitária] que cumpriam (BATAILLE, 1955 [2015]).

Para Bataille, no entanto, o que caracterizaria de fato este novo tipo humano, o *sapiens*, não teria sido “apenas” este passo dado além da dimensão do trabalho e da produção determinadas pela necessidade de subsistência, e nem tampouco a necessidade de conhecimento e de saber que teria gerado, posteriormente, a figura do filósofo, aquele guiado pela paixão e pela busca do saber. Para Bataille, este novo homem, *sapiens*, poderia ser caracterizado, sobretudo, por seu desejo de jogo, de ludicidade, de arrebatamento e de encantamento. É neste sentido que, para Bataille, as imagens de Lascaux evidenciam uma mudança radical de paradigmas: elas “denunciam uma virtude decisiva, uma virtude criadora. (...) O homem de Lascaux criou do nada este mundo de arte onde a comunicação dos espíritos começa. É desta maneira que o homem de Lascaux se comunica com a longínqua posteridade dos homens de hoje” (idem). As imagens de Lascaux seriam, portanto, “o primeiro sinal sensível que temos da nossa presença no universo. (...) Antes de Lascaux, nunca alcançamos o reflexo dessa vida interior que tem na arte — e só na arte — a sua vida de comunicação” (ibidem).

Não existe diferença mais acentuada: contrapõe-se à atividade utilitária a figuração inútil destes sinais [imagens] que seduzem, que nascem da emoção e se dirigem à emoção (BATAILLE, 1955 [2015]).

Bataille propõe, portanto, que foi este novo *Homo sapiens* o responsável por nos deslocar do “mundo do trabalho” (*faber*) para o “mundo do jogo” (*ludens*), e sendo assim, a nomeação deste novo humano como *sapiens* teria sido um equívoco: em vez de *Homo sapiens*, Bataille sugere o *Homo ludens*. Isto porque aquela utilização inútil e subversiva dos utensílios de pedra não teria ocorrido a fim de produzir ou alcançar saberes e conhecimentos, mas sim a fim de produzir jogo, o jogo das formas, e assim vivenciar o assombro e o encanto, o espanto e o êxtase diante do imprevisível e surpreendente fluxo de aparecimento, transformação e desaparecimento das formas e das coisas, da passagem de uma coisa a outra coisa, ou seja: o fascínio pelo mistério das aparições e da metamorfose das aparições produzidas a partir das coisas da natureza.

Denominamos *Homo sapiens* ao homem que abriu o mundo do *Homo faber*, mas este nome não se justifica. (...) O aporte introduzido pelo *sapiens* é paradoxal: é a arte, e não o conhecimento. (...) Ao tratar do homem de Lascaux, nós podemos o diferenciar com mais justiça de seu predecessor, insistindo agora não sobre o conhecimento, mas sim na atividade estética que é essencialmente uma forma de jogo (BATAILLE, 1955 [2015]).

Mas uma forma de jogo que não é igual, contudo, a toda forma de jogo. Para Bataille, as imagens de Lascaux são dotadas de uma especificidade artística e, por isso, nos afetam de modo distinto em comparação a outras formas de jogo, assim como também aos fósseis e demais objetos utilitários. Tal especificidade recebe de Bataille uma caracterização imprecisa, porém carregada de intensidade. Trata-se, segundo ele, de uma “sensação de clara e ardente presença”, que nos transmitiria “uma forte e íntima emoção”, tal como a das “obras-primas de todos os tempos”. E então Bataille indaga: “O que amamos não é a beleza?” Beleza que, para Bataille, significaria uma “comunicação profunda mas enigmática”, a partir do contato com algo intenso e misterioso: “Isto, que marca a essência da obra de arte de uma forma mais grave do que o habitual — que atinge o coração (*pathos*), não o interesse (*logos*) —, é o que deve se dizer de Lascaux”. Uma beleza que, segundo Bataille, nos deixa “penosamente em suspenso”. Bataille nos fala, portanto, de um impacto imediato ao nível do *pathos*, em que padecemos emocionalmente antes de qualquer elaboração lógica ou de linguagem, como apontara Nancy. Diante de uma obra de arte, portanto, de acordo com a descrição batalliana, nos perceberíamos co-movidos



e em suspenso, num estado de transformação sensível e de êxtase — do grego *ekstatikós*, “com o espírito perturbado; fora de si”.

Os sentimentos fortes que Lascaux nos inspira estão ligados a este estado em suspenso. Mas por maior que seja o mal-estar sentido nestas condições de ignorância, a nossa atenção é totalmente desperta. Uma certeza nos chega de uma realidade inexplicável, miraculosa, que nos chama a atenção e nos deixa em estado de alerta (BATAILLE, 1955 [2015]).

A descrição que Bataille faz dos efeitos ou impactos produzidos pelas imagens da caverna de Lascaux é, de certo modo, bastante semelhante à caracterização da experiência do sublime, em que o sujeito, tocado por algo, vivencia um primeiro estado sensível de mal-estar, decorrente de uma forte perturbação e desestabilização dos sentidos, mas, posteriormente, tal mal-estar é transformado em uma experiência de prazer derivada de um trabalho de reordenação dos sentidos e da própria subjetividade. Em sua descrição da experiência de contato com as imagens, Bataille enfileira termos como “suspensão”, “comoção”, “estupefação”, “espanto”, “incrédulidade” e “miraculosidade”, e então se pergunta: “Mas, justamente por duvidarmos, por esfregarmos os olhos e dizermos ‘Será possível?’, é que basta. É a evidência da verdade. A resposta ao nosso desejo de ficarmos maravilhados”. Para Bataille, portanto, é esta aparição insuspeita e milagrosamente materializada, o impossível tornado possível, o informe posto em forma, o incognoscível insinuando-se diante dos nossos sentidos aquilo que confirmaria a presença da arte e sua capacidade de instaurar o “além do possível”, algo que não podíamos supor possível até o instante de sua irrupção, como exigia Nancy.

### 3.7 O belo ou a sensação do belo

Mas o que produziria este belo ou esta sensação do belo que, em Bataille, confunde-se com o sentimento do sublime? Acompanhando seu pensamento, o belo seria, antes de tudo, um estado sensível e, portanto, o modo como nomeamos um tipo de experiência sensível, interior, e não um dado concernente à certa forma exterior ao sujeito da experiência. Seria, assim, o nome dado a certa qualidade sensível resultante da intensidade de um encontro relacional do humano com certa coisa, forma de presença ou acontecimento/fenômeno “natural” ou “artificial”. Em suma: o contato e a vivência de algo cuja presença, forma e movimento, em um

primeiro momento, surpreende e perturba. Por intensidade do encontro refiro-me a uma colisão, a um bater em algo que arrebatava, que interrompe certo curso e muda seus rumos, sentidos e direções. Algo, portanto, que nos desestabiliza e nos desloca, que retira instantaneamente e momentaneamente o sujeito do seu curso e do seu lugar, o arrancando para fora de si mesmo, do seu referencial, perspectiva ou habitat existencial. Algo que se dá, portanto, como um percurso transformador, que move e ressitua existencialmente o sujeito, transformando suas sensações, percepções, interpretações e perspectivas.

Trata-se, portanto, de uma experiência sensível marcada pela duplicidade e pela ambiguidade: primeiro, a perturbação; depois, o prazer. A “perturbação” como decorrente desta experiência sequencial de colisão-desestabilização-suspensão-desorientação-deslocamento, em que o sujeito é retirado para fora de si, afastando-se de seus referenciais anteriores de avaliação de si e da existência. Já o “prazer” advém de uma experiência sequencial de transformação-reordenação-renovação dos modos do sujeito sentir, perceber e interpretar a si e a existência, em que o sujeito se percebe renascido e situado em um outro-novo *locus* existencial, tendo assim o prazer de se sentir nascido novamente, refeito, percebendo a si a existência em aberto, de outro-novo modo pela primeira vez.

Prazer e desprazer concorreriam e constituiriam esta experiência de sublime beleza porque o sujeito, neste percurso transformador, vivencia simultaneamente o prazer e o desprazer de sentir-se em suspenso. Num primeiro momento, sente o desconforto de perceber-se arrancado e fora de si, deslocado, dessituado, sem lugar, sem chão, des-territorializado, ou seja, “no ar”, mas progressivamente este estado aéreo, em voo, em trânsito, em transe, como se transcendesse limites e limiares, aproxima-o do prazer extático do enlevo, de sentir-se livre, mesmo que momentaneamente, das forças de morte e de gravidade que oprimem, restringem e ameaçam constantemente sua vontade de liberdade — seu eterno sonho de se ver livre das forças de morte, ou nas palavras de Freud: “a procura da independência face ao destino” (1930).

Seria por conta de todo este percurso transformador, portanto, que o belo não seria uma “coisa em si”, um dado formal que concerne de modo absoluto e exclusivo às formas e aos fenômenos exteriores que tocam o sujeito e com os quais ele se relaciona. Trata-se, pelo contrário, de um acontecimento sensível e situado no “interior” da experiência sensível e subjetiva de cada sujeito. Uma sensação

resultante deste percurso extático e transformador, de um prazer ligado a esta momentânea e inesperada libertação das forças de gravidade e de morte, e em que o sujeito se percebe, posteriormente, refeito e situado em outro-novo referencial existencial que, por sua vez, lhe traz a promessa ou mesmo anuncia a inauguração de outro-novo modo de ver e viver a vida. O belo, portanto, como experiência sensível “estranha” e “prazerosa” — “o estranho é a beleza”, como diz o encenador alemão Heiner Goebbels. Desestabilização, transformação e abertura existencial. Intensa perturbação acompanhada de um intenso prazer — prazer este que, por sua vez, deriva das sensações de possibilidade e de liberdade, posto que o sujeito, imerso na experiência artística, tanto vivencia uma momentânea liberação das forças de morte como vivencia a possibilidade de uma outra-nova vida.

Sendo assim, seria desta “necessidade” ou deste “desejo” de se vivenciar esta “sensação do belo” — prazer, liberdade, possibilidade — que nasce e vive a arte. Do desejo humano, enfim, de re-viver, inúmeras vezes, estas notas finais de prazer, de liberdade e de possibilidade proporcionadas por estes encontros arrebatadores e transformadores com algo que irrompe de modo implausível — inesperado, imprevisível, incompreensível — diante de si. Teria sido a partir deste anseio humano de poder gerar e vivenciar, por seus próprios meios, formas de presença e experiências misteriosas e arrebatadoras — tais como os mais improváveis fenômenos e irrupções da natureza —, que o homo *ludens* ou *sapiens* teria dado início a esta longa e contínua jornada de experimentação, elaboração e aprimoramento de técnicas e de artifícios destinados à “transformação dos elementos”, ou seja, técnicas capazes de transformar “uma coisa” em “outra coisa” e, assim, produzir as experiências metamórficas — perturbadoras e prazerosas — que ele tanto anseia. Teria sido assim também, por fim, que nossos ancestrais teriam se deslocado de um modo de existir restrito ao registro da finalidade, da utilidade e do objeto utilitário a serviço da subsistência para uma existência aberta à experiência lúdica, erótica, “inútil”, porém prazerosa e, acima de tudo, capaz de tornar mais possível a fruição ou o desfrutar da vida, mesmo em meio à tragicidade.

### 3.8 Homo ludens

É precisamente esta necessidade de obter ganhos de prazer sensíveis que está na base do traço lúdico intrínseco ao humano e aos animais. Como nos mostra

o historiador holandês Johan Huizinga em seu clássico *Homo ludens* (1938), a atividade lúdica, o jogo, a brincadeira, é algo que se verifica não apenas nos humanos, mas também em muitos outros animais. Para Huizinga, seria uma disposição inata, um instinto lúdico aquilo que produziria o jogo, que seria, no caso humano, o lugar e a atividade na qual e através da qual se produz toda cultura. A cultura nasce *no e pelo* jogo, nos diz Huizinga.

Mas para além da brincadeira, a mais elementar manifestação do traço lúdico, no caso do humano este lúdico se manifestaria e se ramificaria em múltiplas direções e formas de atividade, tal como as competições esportivas, a criação artística, a celebração de rituais e cultos diversos, entre muitas outras. Todas estas atividades estariam distribuídas, segundo Huizinga, em dois tipos fundamentais de jogos: os de competição e os de representação — sendo a representação melhor entendida enquanto atividade de produção e de apresentação de formas de presença. Huizinga destaca, no entanto, que estes dois tipos fundamentais de jogo não deixam de se atravessar, afirmando que há um traço competitivo na representação, assim como haveria um traço representacional, “estético” ou estilístico, na competição, ou seja, em ambos os casos haveria a busca por apresentar a forma e a performance da melhor forma. Considerando, como Freud, que o jogo, no mais elevado nível, é uma atividade absolutamente séria e, ao mesmo tempo, algo que traz em si uma marca de distinção em relação ao real, Huizinga vai caracterizar o jogo a partir das seguintes premissas:

- 1) O jogo situa-se à parte ou ao lado do mundo real ou da vida prática-comum-cotidiana;
- 2) Cria “outro” mundo e, assim, produz e encerra sentidos e finalidades em si mesmo;
- 3) Ocorre em um espaço e em um tempo demarcados; sendo, portanto, rituais temporários e espaciais. Trata-se de “um intervalo em nossa vida quotidiana”, ou: “são mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial”.
- 4) Não é movido pela utilidade, nem por necessidades ou finalidades biológicas (sobrevivência), de produção e de conhecimento;
- 5) É uma atividade voluntária e, portanto, livre ou não comprometida com o dever, com o trabalho, com a verdade e com as necessidades fisiológicas (sobrevivência);

6) É dotado de um traço estético: ou seja, apela às sensações, emoções e percepções; proporciona prazer, desprazer, tensão, excitação, catarse; mas torna-se necessidade por, ao fim, oferecer ganhos de prazer;

7) É produzido e regulado por certas normas, ordens e regras próprias inclinadas a certos “princípios de prazer”: harmonia, ritmo, proporção, beleza;

8) Tem dois objetivos centrais: a disputa por algo e a representação de alguma coisa.

9) É determinado por elementos e valores que transcendem o registro do logos — a lógica racional e as ideias lógicas, da razão —; ou seja: há o irracional e o incognoscível *em* jogo e *no* jogo;

### 3.9 O lúdico da arte e suas destinações

Mas sendo assim, o que distinguiria o jogo das artes dos demais jogos? O que move e o que buscam os artistas e, também, os demais participantes das experiências “lúdicas” criadas a partir de corpos, letras, imagens e sons? Para além da capacidade de trabalho (*faber*) e de pensamento (*sapiens*), a existência e a permanência das atividades artísticas dependem, como vimos, desta capacidade lúdica (*ludens*), porém o que marcaria com traços fortes todo este vasto conjunto de atividades passíveis de serem caracterizadas como jogos artísticos?

A partir de Freud, podemos compreender que o “princípio do prazer”, ou em outras palavras, a necessidade existencial do humano de se contrapor às pulsões de morte e reduzir seus efeitos — destruição, dor, sofrimento — seria a força capaz de tornar o jogo “não necessário” da arte em necessidade e em desejo. Em “O poeta e o fantasiar” (1908 [2015]), Freud relaciona as principais atividades da criança e do poeta, a de brincar e a de fantasiar, como duas formas semelhantes, porém distintas, de “criar mundos”, como atividades fundamentais e inerentes ao humano. A atividade e a capacidade lúdica como traço constitutivo do humano, portanto, o leva a afirmar que em cada humano “existe um poeta escondido e que o último poeta deverá morrer junto com o último homem”. A fim de investigar os traços iniciais desta predisposição criativa humana, Freud indaga se “não deveríamos procurar os primeiros traços da atividade poética já nas crianças”, posto que “toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria (e

*descria*) seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada” (FREUD, 1908 [2015]).

É no rito de passagem da infância à juventude e, posteriormente, à vida adulta que o humano deixa de brincar para se dedicar a “compreender as realidades da vida”, renunciando ao prazer que a brincadeira lhe conferia em troca da fantasia de “ser adulto”, de “ser grande”. No entanto, em vez de renunciar aos prazeres da brincadeira, Freud afirma que tal renúncia é apenas aparente e aquilo que ocorre, de fato, é uma substituição. Ou seja, o adulto passa a realizar atividades que lhe ofereçam “gratificações substitutivas”, que passariam a ocupar o lugar dos prazeres garantidos pela brincadeira. Assim, no lugar do brincar, surge o fantasiar, a fim de acomodar, de outro modo, a necessidade lúdica inerente ao humano, assim como a necessidade de ganho de prazer.

Afinal, como diz Freud, “nada é mais difícil do que renunciar a um prazer que um dia foi conhecido” (1908 [2015]). No fundo, portanto, não nos seria possível renunciar a tais ganhos de prazer e, sendo assim, “apenas trocamos uma coisa por outra”. Em vez de brincar, o adulto agora fantasia: “constrói castelos no ar, cria o que chamamos de sonhos diurnos”, passa a formar fantasias imaginárias, imateriais, mais difíceis de serem observadas e flagradas do que a brincadeira da criança, que, diferentemente do adulto, não esconde sua atividade lúdica de ninguém: “O adulto se envergonha de suas fantasias e as esconde dos outros, ele as guarda como o que lhe é mais íntimo” (1908 [2015]), pois ele sabe que aquilo que a sociedade — e a Cultura civilizatória — espera dele é que não brinque, mas que atue na realidade.

É precisamente este constrangimento e esta desqualificação da dimensão lúdica aquilo que explicita, em boa medida, a dominação e a opressão do império moderno da razão sobre o espírito lúdico ancestral, determinando, assim, a subjugação do lúdico pelo lógico, e possibilitando, por fim, o canto heroico e vitorioso do *Homo logos*, ou *sapiens*, sobre o *Homo ludens*, cujos traços ou disposições fundamentais passam a ser recalcadas e marginalizadas. É assim que as “fantasias” do adulto logocêntrico passam a ser consideradas por ele mesmo monstruosas, motivos de vergonha e de interdição, devendo ser reprimidas e permanecer ocultas. Mas ainda assim, tais fantasias, estes monstros que assombram a razão, não descansam, e sim decantam no psiquismo, atuam no inconsciente e, queira a consciência ou não, eclodem, vazam, perfuram as barreiras de contenção e vem à tona, ou melhor, irrompem na realidade, muitas vezes, materializando

realidades “fantasiosas” e “monstruosas”, produzidas por um confuso homem da razão que se revela mais incapaz do que a criança na tarefa de distinguir fantasia e realidade. Esta disfunção — resultante da repressão do lúdico e da incapacidade de oferecer um destino adequado a tal dimensão — é aquilo que torna possível, no contemporâneo, a irrupção de múltiplas fantasias com status de realidade, tal como as mais variadas teorias da conspiração e narrativas de inversão e de negação do real. Sem conseguir perceber como fantasiosos os seus castelos de ar — financeiros, ideológicos etc. —, o homem da razão moderna se vê, no entanto, circundado e aprisionado aos tristes produtos da sua ludicidade atrofiada e oprimida, assim como assombrado por suas próprias fantasias desrecalcadas e concretizadas que, de repente, se insurgem como monstros em sua direção — diante dos quais só lhe cabe o papel de, mais uma vez, negar sua realidade.

Neste seu famoso texto, Freud sugere que os poetas não só podem nos possibilitar grandes gozos e prazeres através da “libertação das tensões da nossa psique”, mas que poderiam nos colocar “na situação de, daqui em diante, gozarmos com nossas fantasias sem censura e sem vergonha” (1908 [2015]). Se tal premissa seria viável ou realizável, permanece a questão, mas de todo modo, o que se mantém evidente e pertinente, em todo discurso freudiano, é a necessidade, existencial, de se viabilizar melhores destinos às pulsões de morte, assim como se contrapor às opressões e às péssimas destinações do lúdico.

### **3.10 Entre o prazer e o desprazer: o jogo da arte e da vida**

Em “O mal-estar na civilização”, Freud destaca uma série de processos capazes de dar melhores destinos às pulsões de morte, atenuar suas forças e consequências de destruição, de desprazer e de sofrimento, e oferecer, assim, ganhos de prazer. Entre estas possibilidades, Freud destaca três procedimentos relacionados às atividades artísticas: a fruição da beleza, a sublimação instintual e a imersão na “fantasia” da arte. Sobre a primeira, afirma que nossa necessidade de “prazer” e de “felicidade” pode ser obtida “no gozo da beleza, onde quer que ela se mostre a nossos sentidos e nosso julgamento, a beleza das formas e dos gestos humanos, de objetos naturais e de paisagens, de criações artísticas e mesmo científicas” (FREUD, 1930 [2010], p. 27). Embora considere que não haja “utilidade evidente na beleza, nem se nota uma clara necessidade cultural para ela”,

Freud afirma que, no entanto, “a civilização não poderia dispensá-la” (1930 [2010]). Sobre a sublimação, afirma que se trata de “outra técnica” capaz “de afastar o sofrimento” e que, para isso, “recorre aos deslocamentos da libido que nosso aparelho psíquico permite”, ou seja, quando nosso psiquismo consegue deslocar as pulsões instintuais para a realização de atividades “científicas, artísticas, ideológicas”, conseguindo assim “elevar suficientemente o ganho de prazer a partir” destes trabalhos psíquicos e intelectuais (idem). Já a terceira proposta de Freud, a imersão na “fantasia” da arte, certamente é a mais questionável no que se refere à perspectiva freudiana sobre a “função” das artes. Situando-as dentro de um conjunto de práticas destinadas a gerar “satisfações pela fantasia”, Freud afirma que as artes ofereceriam “gratificações substitutivas” pelo fato de se constituírem como “ilusões face à realidade”, ou seja, que a “suave narcose em que nos induz a arte” produziria tão somente “um passageiro alheamento às durezas da vida” (ibidem).

A despeito de marcar uma separação bastante rígida entre a arte e o real, e de certa redução da arte à tarefa de evitar o sofrimento enquanto anestésico ou narcótico, ou como fonte de ilusão ou de alheamento face ao real, é quando Freud afirma que todas estas estratégias artísticas de obtenção de prazer e de atenuação do desprazer “não oferecem muita proteção contra a ameaça do sofrer” que Freud se aproxima mais acertadamente do traço ambíguo e não utilitário da experiência artística, do fato de que não se deve exigir ou esperar da arte eficácia no que se refere à eliminação do sofrimento. Esta passagem de Freud deixa entreaberta a possibilidade de compreendermos a constituição ambígua, paradoxal, não binária e não totalitária das práticas artísticas. Em outras palavras, podemos perceber que prazer e desprazer, entre outros opostos, nunca deixam de concorrer e de constituir a experiência artística, e que esta, portanto, se situa sempre numa zona limiar, deslizando entre registros polarizados, recusando-se a se fixar em qualquer unidade ou lugar, e assim, portanto, indo além do paradigma unívoco do belo e, também, da própria arte enquanto um sistema fechado em si.

É por sua condição ambígua, infixável e não utilitária que não se deve esperar que as artes eliminem ou tornem insensíveis os desprazeres do real, a angústia do desamparo e a inquietação de nos percebermos a mercê da imprevisível e inevitável mortalidade que nos assombra — em suma, insensíveis à realidade de existirmos imersos no incognoscível. Pelo contrário. Nos mais diferentes tempos e culturas — desde o paradigma formal do espetáculo trágico até as elaborações mais



contemporâneas acerca do sublime —, diferentes formas de arte produziram experiências que nos possibilitaram vivenciar e lidar de modo direto, sem desvios, tanto com os horrores da nossa trágica condição existencial como, simultaneamente, com ganhos de prazer sensíveis e psíquicos obtidos através das formas visuais e sonoras apreendidas pelos nossos sentidos.

Sendo assim, pode-se dizer que os ganhos de prazer e as reduções do sofrimento possibilitados pelas artes não são determinados pela tarefa de nos proteger e de nos afastar da miséria do real e, assim, de nos refugiar na alienação da fantasia. Não se trata de eliminar o desprazer em nome do puro prazer, reduzindo a complexidade da experiência artística à funcionalidade e à eficácia utilitária do narcótico ou do anestésico, posto que para estes fins há procedimentos e mesmo psicotrópicos mais eficazes. A especificidade e a intensidade dos ganhos de prazer sensíveis e psíquicos obtidos através das vivências artísticas residem, precisamente, no fato de que em tais vivências concorrem e se friccionam forças de prazer e de desprazer, formas apolíneas e dionisíacas, representantes das forças do cosmos e do caos, de vida e de morte, e assim, portanto, seria o saldo deste intenso jogo de forças aquilo a que tanto ansiaríamos: a nota final de prazer — advinda da momentânea sensação de amparo e de liberdade em relação às forças de morte — ressoando vivamente por todo nosso corpo.

E não é à toa ou em vão que sentimos este prazer com o jogo das artes, e que, em muitos momentos, tal sentimento foi associado ao registro do belo. Esta nota final de prazer, de liberdade ou de “beleza” que tanto ansiamos está diretamente ligada a certos atributos das forças apolíneas ou cósmicas, isto é, as forças de criação e de formação, as pulsões que dão existência, forma e consistência ao universo, com suas galáxias, estrelas, planetas e vida. Trata-se de forças, portanto, que agem em contraposição às forças do informe e do caos, em suas pulsões de dissolução, desintegração e dispersão entrópica. No campo das artes, portanto, termos como harmonia, ritmo, afinação, proporção, ordenação, entre tantos outros, foram e continuam sendo vinculados aos registros do belo e do apolíneo posto que atuam como representantes destas forças cósmicas, de formação da vida, sem as quais nada teria existido ou poderia existir. Sendo assim, estas efêmeras notas de prazer, de liberdade e de amparo sentidas na fruição da experiência artística são, em certa medida, análogas às circunstanciais e fundamentais vitórias das forças cósmicas sobre as pulsões do caos ocorridas no

universo e em tudo que há. Em nossos momentos de deleite e de êxtase, portanto, em que nos percebemos milagrosamente livres do sofrimento e da dor — representantes das forças de morte e do caos —, estaríamos, mesmo sem saber, ressoando e vibrando com as forças que possibilitaram e que ainda viabilizam a existência, que tornaram possível a matéria cósmica escapar do caos e, assim, formar o universo e mantê-lo em atividade, isto é, em contínuo processo de formação, tal como verificado pela cosmologia contemporânea. Se não tivesse ocorrido e se não continuassem a ocorrer “pequenas” e fundamentais “vitórias” de formação cósmica sobre o caos — pequenas, posto que 95% do universo é regido pelo informe da matéria e energia escuras — não haveria e não teria se mantido o cosmos, as galáxias, os planetas e a vida que podemos fruir. É precisamente esta capacidade de se contrapor às forças do caos e de dissolução que o cosmólogo Mario Novello nomeia de “solidariedade cósmica”. Graças a ela, ainda podemos existir e fruir a vida:

Talvez devêssemos lembrar que no universo encontramos diversas catástrofes cósmicas, como galáxias que se devoram, estrelas que colapsam e se transformam em buracos negros etc. Esses exemplos parecem contradizer a tese de solidariedade do cosmos. No entanto, estes exemplos são sempre questões locais, não envolvem a globalidade do cosmos, da qual a solidariedade que estamos nos referindo está associada. (...) No caso do universo, a solidariedade global requer que as catástrofes acima apontadas sejam sempre localizadas, limitadas no espaço e no tempo, e que elas possam ser incorporadas como pequenas oscilações no território maior do cosmos. É nessa perspectiva que devemos entender os diversos ciclos do universo. Quando isso não acontece, quando essa solidariedade global não se instala, o resultado é uma catástrofe global, o universo se destrói (NOVELLO, 2021).

### 3.11 Desfrutar o incognoscível: o ambíguo jogo da arte

Sendo assim, o que corpo-subjetividade sente com a percepção da harmonia, do ritmo, da afinação, da proporção e da ordenação é sentido enquanto “prazer” precisamente porque trata-se de uma momentânea e efêmera libertação ou vitória sobre seus opostos — a desarmonia, a disritmia, a desafinação, a desproporção e a desordem —, representantes das forças de morte e do caos. Entre aquilo que as experiências artísticas têm a nos oferecer de modo absolutamente particular, portanto, é esta possibilidade de vivenciarmos intensamente partículas desta dinâmica cósmica, de fruirmos do jogo ambíguo, paradoxal, trágico e incognoscível que marca nossa existência. É, portanto, esta capacidade de tornar possível a fruição deste jogo de prazer e desprazer, amparo e desamparo, beleza e horror, privação e libertação, restrição e catarse, temor e esperança etc. — porém, em última instância,

tornando mais viável e prazerosa nossa lida com o real da existência. Em suma: as artes nos possibilitam desfrutar de uma experiência existencial marcada pelo incognoscível e pelo trágico. É este o jogo da arte e, também, da vida. É neste sentido que o encenador belga Luk Perceval irá dizer que as artes e, assim, o teatro “retratam o toque humano no escuro” (PERCEVAL, 2020).

Há mais de 2.000 anos são feitas peças sobre o amor e a morte: Eros e Thanatos. Século após século, são feitas perguntas no palco sobre a aparência e a existência, sobre a vida em todos os seus aspectos ingratos. Elas são repetidas como mantras. Não tanto porque estamos procurando uma resposta para o mistério da vida, mas porque a partilha do nosso “não saber” nos tranquiliza, e nos conecta (idem).

É assim, portanto, que podemos compreender, também, a premissa de Jean-Luc Nancy, quando o filósofo aproxima a arte da tarefa de ir além — e de nos levar além — da significação e da cognição, viabilizando formas de se experienciar partículas do incognoscível. Mas como frisa Nancy, as artes tornam possível esta improvável tarefa de se desfrutar do “abismo da verdade” — o imensurável incognoscível da existência — estando na existência, dentro da vida. Isto é possível posto que, como vimos, ao longo de uma experiência artística, obtemos certos ganhos de prazer enquanto vivenciamos as partículas deste incognoscível incrustradas nas coisas, formas e fenômenos que se manifestam e se transformam diante de nós. É através deste jogo de forças e de formas que nos chegam que podemos desfrutar, obter prazer, dessa experiência de contato com o desconhecido e com o incontrolável, sem que seja preciso fugir dos estados de perturbação e de estranhamento, pois enquanto vivenciamos o estranhamento, o corpo também é recompensado por ganhos de prazer imediatos. É este o poder ambíguo da arte, conjugar prazer e estranhamento enquanto se vivencia uma partícula do desconhecido.

A arte designa o que vale para além da significação. Ora, para mim, o critério da arte é não se reduzir à significação (...) A arte se coloca ao lado da linguagem, fora da significação. A linguagem nos leva à borda extrema, onde não podemos mais nomear. A arte está precisamente ali e pode nos levar para além. Ela mostra que há uma dimensão fora da linguagem. Eu discutia com o artista Barcelo, que é apaixonado pela gruta Chauvet e suas pinturas de animais, que todas as explicações funcionais dessas pinturas das cavernas são pouco convincentes. Nelas o homem mostrou, com esses animais, seres viventes que, entretanto, estando fora da linguagem, eram inquietantes para ele. Eles eram um chamado para o desconhecido, o não conhecido (NANCY, 2016).

Se desde os tempos das cavernas de Chauvet até o contemporâneo, “o programa de ser feliz, que nos é imposto pelo princípio do prazer, é irrealizável”, como nos diz Freud, e que nos mais diferentes caminhos para a “obtenção de

prazer” e para “evitar o desprazer” em nenhum deles “podemos alcançar tudo o que desejamos”, ao mesmo tempo, e isto é o fundamental, “não nos é permitido — ou melhor, não somos capazes de — abandonar os esforços para de alguma maneira tornar menos distante a sua realização” (FREUD, 1930 [2010], p. 27).

(...) a sabedoria aconselhará talvez a não esperar toda satisfação de uma única tendência. O êxito jamais é seguro, depende da conjunção de muitos fatores, e de nenhum mais, talvez, que da capacidade da constituição psíquicas para adaptar sua função ao meio e aproveitá-lo para conquistar prazer (FREUD, 1930 [2010], p. 28).

É desta necessidade, e deste empenho humano em poder oferecer a si, de modo autônomo, certos prazeres sensíveis, que todo um vasto conjunto de dispositivos, técnicas, procedimentos e formas de experiência foram elaboradas ao longo dos tempos. Foi esta necessidade que moveu aquela primeira e longínqua mudança nos modos de uso dos utensílios humanos. O deslocamento do uso útil para o uso lúdico dos objetos ganharia o nome de técnica, e é exatamente esta técnica livre de finalidade e de utilidade produtiva ou de subsistência que, em latim, se tornaria sinônimo de arte — *ars*, ou “técnica sem um fim” —, e que, na Grécia, esta *téchne* significará técnica relacionada à arte. Sendo assim, do mesmo modo que nossos ancestrais de todos os tempos cultivaram as mais diferentes técnicas capazes de transformar “coisas” e de instaurar “arte”, podemos, no agora, seguir o exemplo daqueles primeiríssimos artistas das cavernas e nos perguntarmos, em meio à clausura e aos fechamentos do Antropoceno, como podemos usar o que existe e o que temos em mãos para gerar o que ainda não existe, o nunca antes visto ou ouvido? Para isto, sabemos ao menos o ponto de partida: imaginar e experimentar.

### 3.12 Cultivar o desconhecido

Sendo assim, para além de sua potência de “criar mundos”, de sua capacidade de ampliar o campo do possível através do imaginário e de nos proporcionar diferentes formas de ganho de prazer, é esta capacidade de lidar de modo criativo, experimental e sem desvios com o desconhecido, com o incontrollável e, portanto, com o desamparo e com o trágico, a peculiaridade que certamente “credencia” as artes à tarefa de lidar com elementos cruciais da experiência do Antropoceno.

Se as artes, as ciências e as religiões têm em comum o fato de serem práticas fundamentadas na experiência direta com o desconhecido, que ousam habitar a fronteira entre o saber e o não saber e que, de fato, se alimentam e se constituem a partir de uma interação incessante com as infinitas lacunas do saber, pode-se dizer que suas formas de interagir e de reagir ao incognoscível se distinguem de várias maneiras. Enquanto as religiões se empenham em preencher as lacunas do desconhecido com construções narrativas legitimadas enquanto verdades, as ciências, por sua vez, buscam verdades e saberes possíveis, sempre historicamente situados, através de diferentes métodos e instrumentos de investigação, de observação e de interpretação, enquanto que a arte, por outro lado, pode se “dar ao luxo” de existir e de afirmar seu valor e sua relevância à existência humana mesmo alheia ao imperativo da utilidade e da eficácia no que se refere à busca pela verdade e pelo conhecimento. Neste sentido, pode-se dizer que as artes nos permitem não apenas sondar e extrair saberes das bordas do imperscrutável e do incognoscível, como fazem as ciências e as religiões — de modo radicalmente diferente, é claro —, mas para além disso — e talvez esteja aí a principal diferença —, não cabe à arte a tarefa de buscar e oferecer respostas e resoluções destinadas a preencher as lacunas do incognoscível e de suas derivações. Trata-se, pelo contrário, de um campo capaz de acolher e cultivar o desconhecido sem pretensão de vitória sobre este, e que assim, precisamente por esta capacidade, nos dá a possibilidade de vivenciarmos e de compartilharmos, uns com os outros, a experiência comum e fundamental da condição humana, a de se viver imerso no incognoscível e na incerteza, tornando-os, em muitos casos, a própria matéria-prima do fazer artístico e da experiência artística.

Neste sentido, em meio ao imprevisível e ameaçador contexto do Antropoceno e da atualidade, de modo geral, em que se exige e se espera das ciências, das tecnologias e das religiões soluções ou respostas apaziguadoras e reconfortantes para as nossas principais aflições e interrogações, talvez possamos compreender uma parte importante da “razão de ser” das artes enquanto um campo de práticas marcado pela ambiguidade, pela incerteza e pela indeterminação, mas também pela possibilidade, ou seja, como lugar capaz de gerar experiências que possibilitam ao humano vivenciar, simultaneamente, estados de amparo e de desamparo, de fechamento e de abertura. Em outras palavras: vivenciar ganhos de prazer sensíveis, através do contato direto com formas visuais e sonoras, e, ao

mesmo tempo, enfrentar desprazeres e desconfortos pelo contato direto, sem desvios, com os aspectos trágicos que marcam a existência, entre os quais o desamparo e o incognoscível. A partir desta compreensão, poderíamos considerar as artes, também, como zonas de refúgio e de abrigo para estados sensíveis que não encontram lugar na experiência social do contemporâneo, ou seja, como lugar que permite e possibilita ao humano acolher, vivenciar e compartilhar suas incertezas, medos e inseguranças, seus sentimentos de vulnerabilidade, de fragilidade e de insignificância, um espaço-tempo inventado e mantido ao longo dos séculos, através das mais variadas formas, para que possamos compartilhar nosso desamparo e nossos temores comuns frente ao “abismo da verdade”, isto é: a percepção do ínfimo que somos em meio às forças incomensuráveis da Terra e do cosmos, em meio à insuperável ausência de poder, de controle e de saber sobre as forças de vida e de morte que regem nossa origem, trajetória e destino.

Ao invés de buscar ou produzir respostas para os não saberes e as incertezas que marcam a experiência de existir, entre as muitas “razões de ser” da arte encontramos essa especial e fundamental capacidade de acolher o desamparo e o não saber e, a partir deste lugar, deste fundo de incerteza, acolher contradições e paradoxos, questionar as certezas, os limites do conhecido e desestabilizar o estabelecido — o ethos e o nomos hegemônicos e dominantes — em busca, sobretudo, de ampliar o campo do possível, estimulando práticas capazes de instaurar outras formas e modos de existência. Sem o peso da tarefa de produzir saberes, verdades e certezas, talvez possamos encontrar nas artes um campo que possibilita abordar, com maior flexibilidade, aquilo que não sabemos e que talvez jamais saberemos, tal como, por exemplo, os desdobramentos do presente e do porvir da vida na Terra.

### **3.13 Artes e religiões: diferentes respostas ao incognoscível**

É precisamente por sua capacidade de acolher e manter em aberto o mistério e a incerteza que as artes cultivam o solo das possibilidades e, assim, se desincumbem das tarefas finalísticas de produzir verdades, saberes e certezas, se distinguindo, assim, do modo como as religiões, sobretudo, lidam com o desconhecido. Se é possível dizer que tanto as artes como as religiões nascem, de fato, de um mesmo problema, da insuperável fenda cognitiva e do desamparo

primordial que marca a condição humana, é precisamente no modo como tais práticas reagem ao incognoscível que tornam-se evidentes as suas diferenças. Através de suas práticas, as artes são capazes de oferecer ganhos de prazer e certa acomodação aos sentidos humanos mesmo colocando-os diante do horror da condição existencial humana, sem que seja necessário, para isso, apaziguar e reconfortar o humano com a construção e a legitimação de uma narrativa sobre a existência que pressupõe a presença de um Deus protetor e amparador, como fazem as religiões. A arte não esconde o trágico e o horror da condição desamparada do humano. Pelo contrário, os expõe e nos expõe a esta verdade abismal, mas torna esta experiência possível de ser vivida porque enfrenta suas forças fulminantes com formas sensíveis capazes de proporcionar ganhos de prazer e conforto aos sentidos, sem que seja preciso enganar o raciocínio com a fantasia da presença e do amparo de Deus. As artes, assim, são capazes de nos expor, sem desvios, a esta fissura cognitiva primordial e insuperável, a que chamamos de “enigma da existência”, assim como também nos expõe a ausência de Deus e a condição trágica do humano, mas ao passo que desperta nossa consciência e nos mantém lúcidos e alertas sobre o real trágico e enigmático da existência, contrapõe a esta violência fulminante do real recompensas sensíveis, formas de presença que apelam e aprazem aos nossos sentidos e percepções, ou seja, nos ofertam certos prazeres que fazem com a que a vida seja mais possível de ser vivida, apesar do trágico, desde que com certo prazer — sem precisar, para isso, forjar a fantasiosa existência de um Deus protetor e amparador, e sem precisar, do mesmo modo, negar sua ausência e o nosso desamparo.

### **3.14 Uma origem do teatro: a morte-ausência de Deus**

Para o pensador e encenador italiano Romeo Castellucci, a arte, ou mais precisamente o teatro, nasce justamente em reação a este buraco cognitivo, a esta fenda primordial na cognição e no saber, que desde Nietzsche podemos compreender como a “morte de Deus”, que nos deixa como eterno “presente” a sua ausência e falta de respostas. Teria sido em resposta ao incognoscível, a este não saber constitutivo e insuperável no que se refere à nossa origem, trajetória e destino, que teriam se originado as artes e suas mais variadas formas de expressão. Para Castellucci, a ausência-morte de Deus marca a origem da tragédia e, também, do

teatro, posto que institui o desamparo enquanto traço constitutivo da condição humana em meio às forças do Cosmo e da Terra.

É assim que, para Castellucci, a tragédia e o teatro têm como origem um “mal”, o mal-estar irresolúvel da condição trágica da existência humana: sua condição real, de fundo cósmico, é desamparada, isto é: sem proteção, controle ou poder sobre a vida e a morte. Neste sentido, ser humano é ser e estar, portanto, sem amparo, sem poder e sem controle. Este é o trágico que nos constitui. Isto é o que marca o trágico. E o que marca a origem do teatro é a reação humana ao trágico. Num primeiro momento, trata-se de uma reação patológica (sensível e física) — tal como o choro-grito de Lúcifer ao ser abandonado por Deus —, e, depois, uma reação lógica e técnica à condição de desamparo e de desproteção. O trágico, assim, pare o teatro. Um teatro que, no entanto, atua antes de falar, que age antes de elaborar uma linguagem capaz de acomodar e organizar o caos e a desestabilização dos sentidos.

Para Castellucci, é este estado de intensa afetação e inquietação emocional, anterior à capacidade de organização lógica, intelectual, que está na origem da arte, ou do teatro. Para ele, a origem da arte e do teatro se dá no momento em que, após a criação divina do mundo e do humano, o anjo Lúcifer, tendo sido abandonado por Deus, vê-se diante da necessidade de se apropriar das palavras de Deus e de as expressar como sendo suas. Para Castellucci, este ato de apropriação e de replicação das palavras de Deus por Lúcifer — a ser detalhado a seguir — teria produzido, pela primeira vez, um acontecimento teatral, um gesto de duplicação da linguagem, ou seja, um trabalho de reprodução da palavra ou do “texto” de um Outro, no caso, de Deus. Lúcifer seria, portanto, o primeiro “alguém” a se apropriar criativamente da linguagem, e de produzir uma sub-versão de palavras que não são suas. A cena ocorre da seguinte forma: sob o disfarce de uma serpente, Lúcifer escuta a mulher lhe dizer o que Deus havia lhe dito, isto é, que o homem morreria se comesse do fruto da árvore do centro do jardim. É aí, portanto, que Lúcifer intervém e diz: “É certo que não morreréis”. Lúcifer é capaz de tamanha ousadia, de se apropriar e de subverter as palavras de Deus, porque na condição de anjo expulso, abandonado por Deus no momento da criação, ele se encontra no limbo, condenado a um estado de “não-ser”, à “não existência”. Na sua condição, ou danação, Lúcifer só pode vir a ser, a existir, se for capaz de assumir outra pele, outro corpo, outra voz, outras palavras, ou seja, se assumir um disfarce, uma máscara, um figurino, em suma: se



puder se transformar em um outro. O seu primeiro disfarce é a serpente. Depois, aparece como porco, como bode, enfim, sempre como outro: “Ele sempre aparece como algo ou alguém. Está sempre no corpo de outro. É disso que se trata o teatro. No teatro, um ator se faz passar por outro, se coloca na pele de outro” (CASTELLUCCI In: SEMENOWICZ, 2016a, p. 187).

Lúcifer é aquele, portanto, que só pode existir, vir a ser, enquanto um ser duplo, ambíguo, parte si parte outro. Mas o que verdadeiramente importa, aqui, é o motivo da rebelião de Lúcifer. Machucado pelo abandono de Deus, sem a sua proteção e seu amor amparador, Lúcifer sente-se ferido e chora. Seu choro expressa a condição trágica e primordial do humano, e irrompe, portanto, como primeiro ato teatral em resposta ao desamparo. É neste sentido que para Castellucci a experiência da arte é como o grito ou o choro de Lúcifer, ou seja, algo que nasce, num primeiro momento, como expressão física e sensível ao mal-estar insuportável causado pela ausência ou pela morte de Deus.

Arte como o “choro de Lúcifer”, portanto, revela esta primeira resposta — informe, inarticulada, fora da linguagem — contra o amor e o amparo perdidos; uma dolorosa reação à condição humana que continuará, desde este choro inarticulado, em busca de uma melhor forma de expressão. O choro-grito de Lúcifer, portanto, marca a infância do teatro. Expressão emocional, “patológica”, física e sensível, ela antecede a linguagem e, ao mesmo tempo, precipita o nascimento da linguagem. É num momento posterior a este choro inarticulado de intensa dor, marcado pelo abandono e pelo desamparo, quando sente, enfim, a necessidade de sair do limbo, de vir a existir novamente, que Lúcifer se empenha em elaborar sua nova técnica de existência, parida por absoluta necessidade existencial. Tal técnica, como vimos — a habilidade de duplicar a linguagem e a sua própria presença formal —, é aquilo o permitirá reexistir, sempre em metamorfose, sempre transformando-se em algum outro para poder existir e, assim, manter sua existência. Perguntado se Lúcifer representaria, portanto, a figura e a condição do artista, Castellucci diz: “Lúcifer chora por causa da distância que o separa de Deus, e a arte só é possível quando existe essa distância” (2016a, p. 186) — ou seja, distância de algo que proteja, ampare e acalme nossa agitação sensível e psíquica.

Deus é, por definição, aquele que faz falta. Como Moisés, podemos afirmar que ele não tem corpo, não tem nome, não tem face sequer. Não se deixa ver, já não nos fala. Como o povo judeu no deserto, podemos legitimamente afirmar que não o vimos, porque está

ausente, não está aqui, nos ignora. Não há teatro sem essa ausência. Nenhuma representação. (...) Se Deus estivesse presente, a tragédia seria impossível. A arte não teria sido possível. A tragédia nasce no dia em que alguém gritou: “O grande Pã morreu”. O crepúsculo dos deuses é o dia do nascimento da tragédia. Acredito na tragédia enquanto concepção universal da vida. Tudo o que fazemos, tudo o que pronunciamos nos palcos de um teatro, é porque Deus deixou de existir. Também é a soma poética de Hölderlin: um céu novo, magnificamente azul, frio, vazio (CASTELLUCCI, 2016b).

O teatro, portanto, encerra sempre um problema teológico. Foi assim desde o início, desde a fundação do teatro. O teatro é atravessado por esse problema, o da presença (ausência) de Deus, porque o teatro nasce para nós, ocidentais, quando Deus morre. (...) Há a necessidade da arte, quando não há mais o paraíso (CASTELLUCCI, 2001 [2007]).

Sendo assim, portanto, a arte e o teatro nascem e vivem enquanto reações ao mal-estar e ao desamparo provocados pela eterna ausência de Deus. Esta ausência, por sua vez, se instaura como a presença mais poderosa e inquietante da cena mental humana, como a força primordial capaz de de “enlouquecer” o subjétil do nosso psiquismo, agitar todas as nossas bases e, assim, nos lançar à inescapável e vital tarefa de criação e de sustentação da nossa existência. A arte, portanto, pensada enquanto teatral reação à vida, nasce precisamente de toda essa agitação e inquietação de fundo, da ausência de saber e de proteção que nos atravessa. Advém daí, portanto, a necessidade de responder à lacuna cognitiva e protetiva que nos inquieta, de reagir criativamente à tragédia de nossa condição cósmico-terrena.

A nostalgia de Deus (nostalgia do amparo), a experiência dolorosa desta separação, está presente em toda arte. Porque o que é arte, a mais interessante? O vestígio do que falta, um buraco na representação, e esta falta pode ser chamada de “deus”. Afinal de contas, a tragédia nasce quando os deuses partem. A arte está sempre relacionada com esta falta (CASTELLUCCI, 2016a, p. 187).

A ausência de Deus, portanto, representa esta falta primordial de cognição e de proteção. De caráter insuperável, esta fenda em aberto ganha na arquitetura do teatro grego, não à toa, o seu lugar, ou melhor, o lugar a que todas as atenções se dirigem, ou seja, o palco, o espaço vazio-vivo da cena. É este rasgo, esta lacuna existencial e arquitetônica, portanto, que possibilita e nos convoca à criação. É esta fissura que impede que o círculo do teatro grego se feche e que qualquer projeção humana complete esta lacuna primordial. Sem esta abertura, sem este palco vazio, portanto, não haveria espaço disponível à criação. É por isso que, para Castellucci, “o círculo não é a forma do teatro” (2016a, p. 156). O teatro é, portanto, como um “círculo incompleto, que não se fecha, pois falta uma parte” (idem). A parte que falta é a cena. É ela que nos convida a criar.

É em reação e em direção a esta fenda espacial e cognitiva, portanto, que o imaginário humano se projeta continuamente através de seus gestos, narrativas e ficções. Considerando o caráter insuperável desta incompletude, mas também a sua irresolúvel necessidade de resposta, o humano, tal como Sísifo, empenha-se infinitamente em preencher esta lacuna espacial com as suas mais variadas criações, que assim aparecem, se transformam e desaparecem da cena, ocupando sempre de modo efêmero e provisório o vazio primordial e gerador de toda criação. É em reação à realidade da sua condição, portanto, que o humano constrói a realidade das suas ficções. Sendo assim, toda ficção é nada mais que uma sutura provisória para o machucado incurável da existência, e se dá, portanto, como a necessária colagem de duas peles rasgadas por um corte. É para evitar a hemorragia e, assim, a perda total de seu fluxo sanguíneo e energético, que o humano aprendeu desde sempre a tecer e a costurar peles de realidade capazes de cobrir ou de lidar com aquela profunda e incurável ferida original.

Sendo assim, se o teatro e a ficção nascem em reação à realidade ontológica do humano — o desamparo e o não saber constitutivos da existência —, é em reação a esta mesma condição que nasce, também, seu desejo de transformar a realidade e, se possível, conceber e viver “outra vida”. Sendo capaz de transformar o real, mas não de escapar dele, o humano confia à arte, portanto, a tarefa de lhe possibilitar gerar e vivenciar outras vidas na vida, transformando e ampliando, assim, a sua realidade, ao mesmo tempo que tornando mais possível e prazerosa a sua existência, sem que seja preciso negar a verdade da nossa condição.

O teatro não salva ninguém, este não é o objetivo. (...) Na palavra salvação há esperança, e esperança significa estar desesperado. Você espera por algo, acredita em algo que virá de fora. O teatro é sobre outra coisa. É uma transgressão que vem de dentro (CASTELLUCCI, 2016a, p. 161).

Diante do incognoscível e do desamparo, portanto, sociedades e culturas de todos os tempos desenharam e construíram em suas topografias diferentes espaços vazios, lacunares e abertos, como locais destinados à reverência, à contemplação e também a uma relação criativa com esta lacuna primordial. Entre estes espaços, podemos citar os templos, as igrejas e também os teatros, que desde sempre acolheram em seus interiores inúmeras tentativas humanas de preenchimento desta fenda cognitiva que constitui e rege a nossa existência. No entanto, é preciso que se marquem as diferenças. Em resumo: enquanto as religiões enunciam suas ficções

sem anunciá-las como tal e, além disso, lhes conferindo estatuto de verdade, as artes enunciam suas ficções anunciando-as como ficção e, sobretudo, afirmando a necessidade de se produzir a ficção como possibilidade de se vislumbrar outros reais possíveis.

O teatro tem a função de nos mostrar sempre a possibilidade, de que pode e há alternativas para essa realidade. O teatro é como um bastão em defesa da pura possibilidade contra a realidade. Portanto, o teatro está condenado a inventar a sua própria língua a cada ocasião, em todas as oportunidades que tiver. E deve inventar também a necessidade de inventar uma linguagem. E só assim que ele deve chegar ao mundo: a cada momento, como uma estreia sem fim (CASTELLUCCI, 2014).

### 3.15 Imaginar para o real

É movido por uma perspectiva semelhante, sobre a capacidade de as artes imaginarem e abrirem vias *no* real e *para* o real que o antropólogo inglês Tim Ingold nos convida a “imaginar para o real” ou a “imaginar para valer”, como ambigualmente nos sugere a expressão *Imagining for real*, que dá título à sua mais recente coletânea de ensaios. Na obra, Ingold se empenha em investigar o papel da imaginação na construção da realidade, mas sobretudo, como ele diz, em “curar esta ruptura entre a imaginação e a realidade, enriquecendo o domínio da própria realidade”. Mais do que “acrescentar camadas de ficção sobre um substrato de fato, nem de conjurar um passado ou um futuro contra o presente”, Ingold nos instiga a nos abirmos para a vastidão e para a miríade de possibilidades do real. Em um dos textos de *Imagining for real*, “The reduction and revival of aesthetic experience”, Ingold dedica-se a revitalizar a noção de “experiência artística” tal como proposta pelo pensamento pragmático de John Dewey, que partia da premissa de que “a arte, tanto em sua elaboração como em sua experiência, é um processo de vida” (INGOLD, 2022, p. 145) e, como tal, análogo aos modos de existência e de “atuação” das coisas e fenômenos da natureza. Enquanto “experiência artística”, a arte não visa o fim, mas o processo, a fruição, o prosseguimento. Desta forma, nem “a confecção de uma obra, nem a experiência dela nunca está verdadeiramente terminada. Isto não significa que está meio acabada, como se o processo tivesse sido interrompido e impedido de chegar a uma conclusão final. Com a arte, assim como com a vida, o processo não está caminhando para uma conclusão, mas sempre gerando um novo começo. Nele está o ‘nascimento contínuo’ da visão” (idem). Se contrapondo às experiências de entretenimento marcadas pela lógica capitalista de

aquisição, consumo, descarte e substituição, que estruturam e conformam a experiência a um registro “episódico, que implica um movimento em direção ao fechamento” (ibidem), à conclusão e a uma recompensa de prazer determinada pelo sucesso ou pelo fracasso da tarefa lógica da compreensão e da cognição, Ingold sugere que a perspectiva de Dewey acerca da “experiência artística” se revela fundamental ao contemporâneo. Isto porque, ao considerar a arte como um processo entrelaçado à trama da vida e a seus mistérios, não caberia a ela qualquer empenho de fechamento e de conclusão, pelo contrário — sua potência estaria na capacidade de “nos proporcionar abertura”.

A obra de arte é um problema. Mas, ao contrário do quebra-cabeça, ela ainda não contém sua própria solução. Problemas deste tipo, como a vida à qual pertencem, não se fecham em suas soluções, mas se abrem para novas gerações, variações e metamorfoses. Eles são menos cognitivos que afetivos; eles nos convidam a não sermos os mestres da arte, mas a nos submetemos a ela — não para colocar a arte em seu lugar, mas para acompanharmos ela, e a atende-la. Para a arte, se ela deve prosseguir — se ela deve passar pelo nascimento contínuo do qual sua vitalidade e renovação dependem — ela deve sempre escapar das garras de identificação, da classificação e da avaliação que continuamente ameaçam prendê-la. Com a arte não podemos deixar o trabalho para trás ou fechar o episódio, pensando que uma vez compreendido e interpretado, ele não precisa nos incomodar mais. O trabalho continua como a vida continua; ele permanece conosco, assim como nós permanecemos com ele. Para pegar uma frase da teórica cultural Donna Haraway, nós ficamos com o problema. E juntos seguimos em frente, nunca longe de um começo ou perto de um fim, sentindo nosso caminho à medida que avançamos, e improvisando uma passagem. Na viagem, as obras de arte são nossos companheiros de viagem, não o conteúdo de nossa bagagem (INGOLD, 2022, p. 146).

Em nome de sua proposta de uma “estética prática”, que “atende à arte viva e pensa por meio dela” (idem), Ingold propõe que a experiência artística não pode se alinhar com as exigências de resolução e de fechamento, mas que, vez disso, deve “cortar um caminho, em tempo real, como o rio entre suas margens” (ibidem). Em vez de projetar fantasias para preencher as lacunas do real “a partir de sua prisão dentro da cabeça”, Ingold propõe que nos lancemos fisicamente, com nosso corpo e mente, a uma “participação sensorial num mundo sempre em formação” (ibidem). Se contrapondo à neurociência que adere à ideia de que cabe à mente completar uma imagem do mundo, Ingold nos diz que “a experiência ensina o contrário”, ou seja, que a percepção do mundo “é a realização, não de uma mente em um corpo, mas de um ser inteiro em um mundo, movendo-se e explorando o que ela proporciona” (ibidem).

### 3.16 A promessa e a abertura da experiência estética

Em termos etimológicos, a estética, ou a *aisthesis*, significa, enquanto um substantivo, a faculdade de sensibilidade e de percepção, ou seja, a nossa capacidade de sentir e de perceber o mundo através dos sentidos (visão, audição, tato, paladar). Em sua forma de atuar, portanto, todo “efeito estético” se aproximaria do significado de outro termo grego, *Aisthethicon*, isto é, “aquilo que sensibiliza”, agindo, portanto, como aquilo que afeta e mobiliza os nossos sentidos e, assim, desloca e transforma os nossos modos de sentir, de perceber e de interpretar o real.

Unidas desde suas raízes etimológicas, arte e estética, portanto, são marcadas pela ideia de transformação e engendram experiências transformadoras. Sendo a estética esta faculdade de sentir e de perceber, as artes surgem, por sua vez, como técnicas empenhadas em gerar efeitos estéticos, isto é: dedicadas a gerar formas de presença ou de experiências potencialmente capazes de afetar e de transformar o modo como o humano sente, percebe e interpreta a experiência da vida. É por isso que, durante ou após vivenciar uma experiência potencialmente estética ou artística, nossos sentidos, percepções e compreensões são afetados, mobilizados e transformados, alterando, assim, nossos modos de sentir-perceber-interpretar o “mundo”.

### 3.17 Sistema ou circuito estético

Sendo assim, estaríamos diante de algo que podemos caracterizar como um “sistema estético”, ou seja, de um circuito constituído pelos seguintes atos verbais: sentir, perceber, pensar, interpretar, imaginar, projetar, agir, transformar, re-existir ou existir de outro modo. Este circuito estético se realizaria, sobretudo, no campo da subjetividade, da micropolítica individual, produzindo assim uma transformação subjetiva que precede e impele a ação na vida. Em resumo, o circuito estético afeta e transforma parâmetros sensíveis, perceptivos e intelectuais, instaurando, assim, outras condições sensíveis e intelectuais que, por sua vez, fundamentam e impelem mudanças nos nossos modos de existir e de atuar na vida.

É assim, portanto, que toda transformação estética — nos modos de sentir e de pensar — engendra outra perspectiva existencial, outro modo de existir e assim, portanto, uma outra ética da existência. É por isso, portanto, que a estética é

indissociável da ética, porque a metamorfose estética, quando acontece, transforma sensível e intelectualmente o sujeito, o impelindo a atuar, viver e conviver de outro modo. Sendo assim, pensar uma experiência artística ou estética é pensar em uma vivência potencialmente capaz de afetar e transformar direta ou indiretamente quatro bases fundamentais: *pathos*, *logos*, *ethos*, *nomos*.

*Pathos*: emoções, sensações, formas de sentir;

*Logos*: pensamento, raciocínio lógico, formas de saber;

*Ethos*: conjunto de hábitos, culturas, modos de viver de uma sociedade;

*Nomos*: conjunto de normas, regras, leis de uma sociedade;

É nesse sentido, portanto, que Jacques Rancière (2015) dirá que a arte e a política “são duas maneiras de se construir mundos sensíveis”, que ambas se encontram “como formuladoras de experiências sensíveis”, porém as concebendo “de forma específica”. Ancorada e realizada na subjetividade, no corpo-sujeito, a experiência estética da arte se diferencia da experiência política e de outras por inúmeros fatores, mas sobretudo porque sua potência de metamorfose se concentra no registro do sensível e da subjetividade, atuando como uma espécie de revolução interior e anterior, que anuncia ou abre possibilidades para posteriores mudanças na vida. Rancière enfatiza a “promessa” de mudança trazida pela arte: “a promessa de um novo mundo da arte, e a promessa de uma nova vida para indivíduos e comunidades” (RANCIÈRE, 2002 [2011]). Abre, portanto, possibilidades para a arte e para a vida, na medida em que a “arte se conecta à esperança de mudança de vida” (idem). Seria este, talvez, o ponto culminante da experiência estética da arte: a promessa de transformação dos modos de existir — não sendo o seu papel, portanto, realizá-la, mas sim imaginar e tornar mais possível que esta venha ao real: “A arte estética promete uma realização política que não pode satisfazer (cumprir), e só prospera nessa ambiguidade. (...) É por isso que aqueles que querem (exigem) que a arte cumpra sua promessa política estão condenados a certa melancolia” (ibidem). É a promessa ou a possibilidade de uma outra vida, portanto, aquilo que pode se abrir através de uma experiência estética e artística.

### 3.18 O que pode a cena?

Sendo assim, interessa-nos investigar a seguir, a partir de um recorte no campo das artes, com foco nas artes da cena, de que modo todo este conjunto de saberes — vindos das humanidades e das ciências da Terra e do Cosmos — podem ser mobilizados e articulados, sobretudo, por experimentos cênicos e performativos. Em meio ao debate do Antropoceno, que focaliza e questiona, precisamente, os atuais modos de atuação, de interação e de performance do humano em meio às dinâmicas de Gaia, podemos inferir que se torna especialmente relevante investigar as possibilidades de intervenção das formas de arte da cena, da atuação e do corpo neste contexto. Isto porque tais formas de arte guardam justamente o potencial de materializar e de instaurar outros mundos e realidades, outros modos de existir, ou seja, outras formas de atuar, de conviver e de coabitar a Terra. Neste sentido, nos parece relevante investigar, portanto, de que modo as práticas que utilizam o corpo, a fala, o movimento, a atuação, a encenação, a performance, a representação, a narração, a retórica, a história, a presença e também a ausência do humano em cena podem participar, repercutir e contribuir para ajustar nossas perspectivas à realidade, aos desafios e às possíveis respostas ao Antropoceno.

A partir da premissa da contra-cena, deste empenho em se contrapor a algo — neste caso ao Antropoceno e ao antropocentrismo —, podemos nos perguntar que gestos e coreografias, que cenas e encenações, que textos e dramaturgias podem ser instaurados? De que modo é possível deslocar e mesmo arrancar o humano desta ilusória e nociva centralidade topológica e ideológica instituída pela racionalidade moderna? Enfim, de que modo experimentos cênicos e performativos poderiam manifestar outras e mais ajustadas formas de representação do humano, das suas atuais condições de existência e de sua atuação em meio às dinâmicas de Gaia. Ou seja, de que modo poderíamos abrir espaço, em nossas subjetividades e imaginários, para vislumbrarmos outras possibilidades, ainda desconhecidas, de atuação, de relação e de convivência.

Imersos em Gaia e atravessados por uma tempestade de dados, informações e projeções sobre o presente e o porvir que irrompem na poluída atmosfera comunicacional do Antropoceno, como os artistas da cena, da atuação e do corpo podem, portanto, se orientar, se posicionar, atuar e performar? Como as criações cênicas e performativas poderiam responder — de modo estético, ético e político



— aos desafios existenciais trazidos à tona pela emergência climática e pelo advento do Antropoceno? Responder, é claro, sem soluções ou mais fechamentos. Pelo contrário. Responder, sobretudo, através de contra-cenas, de gestos artísticos e friccionais capazes de desestabilizar os hábitos e as normas, e assim, quem sabe, abrir espaço para certas fulgurações ou crispações imprevisíveis, para a transformação e para a irrupção de outro ethos, diferente deste que hoje estrutura e sustenta o AntropoCapitaloceno e, assim, engendra suas mais graves consequências e ameaças.

### 3.19 Um olhar sobre a cena

Mas antes de avançarmos sobre algumas das inúmeras possibilidades de intervenção performativa, é preciso que se dê alguma atenção às possibilidades da própria cena enquanto um espaço social e artístico peculiar. A fim de que estas múltiplas possibilidades de intervenção possam ser experimentadas e instauradas, a cena, no contemporâneo, precisa deixar de ser compreendida — sob o risco de perder muito de seu potencial — como um “reino” de portas fechadas, como lugar de fronteiras artísticas delimitadas e destinadas a abrigar apenas determinadas formas de arte, como o teatro, a dança, a ópera ou a performance. É preciso, pelo contrário, que se potencialize a perspectiva que enxerga a cena como um campo expandido e indeterminado, como lugar capaz de abrigar e manifestar experiências absolutamente heterogêneas, constituídas a partir de interações não hierárquicas e colaborativas entre diferentes elementos (materiais e imateriais), linguagens, formas de arte e, também, de não arte.

Pra isso, de saída, é preciso lembrar que a História do Teatro — e das Artes — é uma história de transformações, de gestos que ampliaram o possível e nos levaram para além de limites imaginados e estabelecidos. Trata-se, portanto, de uma história de contínua metamorfose e experimentação, de testagem do humano e de suas normas e hábitos culturais e, sendo assim, um espaço de estímulo à fabulação e à instauração de outras e desconhecidas formas de existência e de existir. Ao longo dos milênios, certas culturas e certos artistas desenvolveram e estabelecem linguagens, formas, cânones e até dogmas, mas o teatro nunca. O teatro é, desde sempre e para sempre, um espaço-tempo aberto e de abertura de possibilidades, sendo, portanto, um refúgio antitotalitário e antidogmático. Desde a Grécia Antiga,

portanto, ele se mantém assim, em reinvenção, como um laboratório de realidades e, também, como um lugar de testagem, de ultrapassagem e também de desobediência das normas e dos limites estabelecidos ou impostos pelas sociedades, tal como estas se revelaram em cada presente.

### 3.20 Teatro grego e sua forma

O próprio processo de formação deste tipo de espetáculo que nomeamos “teatro” é por si mesmo exemplar de seu caráter impuro e metamórfico. Afinal, na Grécia antiga, diferentes formas de arte, como a arquitetura, a música, o canto, o texto, a dança e a atuação foram articuladas para dar forma ao que se convencionou chamar teatro. Foi no século VI (A.C.) que o poeta Téspis deu início a esta nova linguagem cênica, ao colocar em diálogo um personagem e um coro de cantores e bailarinos. Primeiro compositor e ator solista desta linguagem, Téspis pode ser considerado o criador do que se estabeleceu como tragédia — clássica e/ou grega —, em que Ésquilo, Sófocles e Eurípedes tornaram-se seus principais desenvolvedores, como autores, mas também como encenadores e compositores. Estas duas últimas facetas, no entanto, foram eclipsadas ao longo da História, e os tragediógrafos gregos alcançaram nosso tempo através de uma sistemática redução e estratificação de suas habilidades, considerando-os tão somente poetas-dramaturgos, ou seja, criadores de material literário. O apagamento histórico das suas condições e capacidades — exigidas pela época — enquanto encenadores e compositores certamente pode ser explicada pela ausência de tecnologias de registro sonoro e visual disponíveis a época, o que fez com que seus feitos cênicos, ou seja, estritamente teatrais, desaparecessem na poeira do tempo e não chegassem aos nossos dias.

Como observa a historiadora e pesquisadora teatral alemã Erika Fischer-Lichte, em *Estética do performativo*, o teatro sempre foi e ainda é a somatória do “espaço da visão” (*theatron*) e do “espaço da audição” (*auditorium*), e aquilo que chamamos de cena (*skênê*) era o lugar onde se davam espetáculos estruturados a partir da relação entre diferentes elementos e formas de arte tais como as já citadas. Sendo assim, o teatro, desde sua origem, nunca foi apenas a “arte do ator e do texto”, como querem os mais puristas: “a flauta acompanhava, na tragédia, o recitativo (...) Todas as partes líricas do texto eram cantadas, umas vezes alternadamente com o

coro, outras vezes como virtuosas árias solo. Logo, dificilmente se pode falar de um domínio da linguagem falada” (FISCHER-LICHTE, 2019). Assim como também não se poderia pensar em um suposto domínio da linguagem escrita ou textual no desenrolar de um espetáculo grego — as técnicas de registro da escrita, no entanto, tornaram possíveis a permanência e transmissão do texto teatral ao longo dos séculos, legitimando o texto como arquivo primordial e como fonte capaz de ser reaccessada e reativada através de novas encenações até os nossos dias.

No entanto, desobliterar o fato de que o trabalho destes tragediógrafos envolvia, de modo indissociável, habilidades e procedimentos de escrita, de coreografia, de composição musical e de encenação, e que os espetáculos gregos eram constituídos como uma montagem articulada de diferentes formas de arte se torna necessário para que possamos compreender, enfim, o quanto todas estas linguagens artísticas — música, canto, dança, texto, arquitetura, cenografia, luz e maquinarias — são tão originárias como fundamentais para a gênese do acontecimento cênico híbrido e multilinguagem que se convencionou chamar de teatro. Como lembram os teóricos Eric Salzman e Thomas Dési, o teatro grego se desenvolveu a partir de coros e danças que faziam parte dos ritos religiosos devotados ao deus Dionísio. Sendo assim, “o ‘teatro que canta’... é demonstravelmente mais velho, mais normal e mais difundido que o teatro falado” (SALZMAN; DÉSI, 2008):

Se você for o mais longe que puder em qualquer direção, histórica ou cultural, eventualmente você vai chegar a alguma forma de teatro baseado em música e dança. (...) o canto acompanhado de movimentos físicos está na base da árvore genealógica das artes performativas. Em algum ponto desconhecido, a linguagem — ritualística ou narrativa — foi adicionada à mistura. (...) A separação entre o teatro falado e o cantado (ou o dançado) foi um feito do Renascimento europeu e é algo recente em outras culturas também (SALZMAN; DÉSI, 2008).

Seguindo esta linha do tempo, nota-se que o teatro falado tem suas raízes apenas no século XVI, com o teatro elisabetano, enquanto a ópera, como “forma europeia clássica de teatro cantado não religioso” (SALZMAN, 2000), só se estabelece no século XVII, e por sua vez o balé, em sua forma moderna, como linguagem artística autônoma e distinta, se consolida apenas no século XIX. Em *Elogio ao teatro* (BADIOU; TRUONG, 2016), o filósofo e dramaturgo francês Alain Badiou, ao comentar a análise de Platão sobre o poder mobilizador e transformador da experiência teatral, também evoca a estrutura do teatro grego para afirmar o espetáculo teatral como experiência composta por diferentes formas de

arte ligadas à visão e à audição: “Como a música e a dança, a imagem está onipresente no teatro desde o princípio: havia máscaras, figurinos, cenários, efeitos de máquinas; logo, uma imagem espetacular” (BADIOU, 2016). Sendo assim, desde seu início, “o teatro é por si mesmo algo sempre impuro, um dado híbrido”. (idem).

O teatro causa efeitos de uma força considerável sobre os espectadores. (...) As ideias que o teatro propaga são, aos olhos de Platão, extraordinariamente eficazes: é porque tem essa eficiência que o teatro merece ser vigiado e muitas vezes condenado. Devemos perceber que essa eficácia temível é levada a seu apogeu desde a origem do teatro grego, porque ele manifesta quase imediatamente a totalidade de suas possibilidades. O teatro grego antigo era, na realidade, muito próximo da ópera wagneriana; ele comportava música, dança, coros, cantos, máquinas. (...) Falar do teatro é difícil se não se levar em conta a extraordinária gama dos meios do teatro, que ele constitui um conjunto de possibilidades extremamente completo (BADIOU, 2016).

Neste enorme salto temporal que conecta o teatro grego à cena contemporânea, deixamos intencionalmente de acompanhar todo um histórico de desenvolvimento e de transformação de inúmeros formatos cênicos, mas com o objetivo de, apesar do salto, alcançar o momento em que renasce e se revitaliza a compreensão do teatro enquanto arte híbrida e impura, da cena como lugar de encontro de todas as artes, e da encenação como arte de composição entre elementos materiais e imateriais vindos de diferentes tempos, lugares e linguagens artísticas. Refiro-me, sobretudo, às “primeiras teorias do conceito de espetáculo” (FISCHER-LICHTE, 2019) surgidas nos anos 1910 e 1920, elaboradas com o objetivo de formar “uma nova ciência da arte: a teatrologia” (idem). Tal proposta, de se formar “uma nova ciência da arte”, apesar de seu traço moderno, pelo anseio de autonomia para um novo campo do saber, se desdobrou, no entanto, como afirmação do caráter impuro e heterogêneo do teatro. Em seus primeiros passos, esta nova ciência teatral buscava assinalar “uma ruptura com a ideia dominante de teatro”, sobretudo com os longos esforços de literalização ou de textualização do teatro. Ou seja, buscava liberar potenciais adormecidos ou recalcados do teatro e, para isso, emancipá-lo de uma visão redutora que o restringia a uma “arte textual”, em que o texto, a obra dramática, seguindo as premissas de Aristóteles, seria o elemento capaz de legitimar a arte teatral e, assim, assegurar status artístico a determinado espetáculo.

Em oposição à redução do acontecimento teatral a uma arte de texto, à condição do teatro enquanto objeto da “ciência literária”, e opondo-se a uma hierarquização que subjugava a cena ao texto, em que a legitimação de um espetáculo enquanto arte dependia do texto, a teatrologia se desenvolveu,

sobretudo, através do trabalho teórico do germanista Max Herrmann (1865-1942), tendo como contrapartida prática e artística o trabalho de encenadores como Max Reinhardt, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig e Loïe Fuller. Em comum, eles dirigiram sua atenção para o espetáculo da cena, para a encenação, enquanto no campo teórico Hermann empenhava-se em defender que era o acontecimento espetacular — a encenação — e não a literatura o elemento capaz de conferir ao teatro o seu lugar e condição de arte. Herrmann inverteu, assim, a hierarquia entre espetáculo e texto, e foi além disso, afirmando uma distinção, e até uma oposição entre texto e espetáculo:

O espetáculo é o mais importante. (...) É minha convicção que o teatro e o drama (...) são originariamente opostos (...), de um modo tão fundamental que não considero dever mostrar repetidamente os sintomas desta oposição: o drama é a criação de uma arte da palavra feito por um indivíduo; o teatro, pelo contrário, é fruto de um trabalho do público e do coletivo que o serve (HERRMANN In: FISCHER-LICHTE, 2019).

Pouco antes de Hermann, Jane Ellen Harrison, na Inglaterra, ao evocar a relação genealógica entre o ritual e o teatro, também demonstrava a precedência do espetáculo em relação ao texto. Em *Themis. A study of the social origin of greek religion* (1912), Harrison afirma que o teatro grego teria se originado de um ritual pré-dionisíaco em honra do daimon da Primavera, e que o ditirambo, afirmado por Aristóteles como origem da tragédia, era nada mais do que o canto celebrativo daquele ritual anterior. Harrison, assim, “retirava o fundamento da convicção de que a cultura grega se baseava em texto, e que fora, na verdade, o ritual aquilo que dera origem ao teatro e, posteriormente, aos textos escritos para sua representação” (FISCHER-LICHTE, 2019).

### 3.21 Virada performativa

A teoria de Harrison, portanto, serviu de base para a “primeira virada performativa” (FISCHER-LICHTE, 2019), ou espetacular, desencadeada por Herrmann, ao transformar o espetáculo num conceito em que a relação entre performers e espectadores era um elemento fundamental. Em sua conceituação do espetáculo, Hermann não só emancipa e democratiza a cena, redistribuindo poderes a diferentes elementos e linguagens, mas também considera a realização do espetáculo artístico apenas enquanto partilha entre artistas e espectadores:

O sentido originário do teatro (...) consiste no fato de ser um jogo social, um jogo de todos para todos. Em que todos participam. O público participa como fator determinante para a realização. O público é, por assim dizer, criador da arte teatral. (...) Está sempre presente, no teatro, uma comunidade social (HERRMANN In: FISCHER-LICHTE, 2019).

Para Hermann, portanto, o espetáculo se dava na relação complementar entre cena e plateia, entre todos os participantes envolvidos na experiência, ou no ritual do “teatro-festa”, como ele se referia às origens do teatro. Nesse sentido, Hermann precede em algumas décadas as reflexões de Jacques Rancière acerca da perda de autonomia da obra de arte e do processo de emancipação do espectador enquanto cocriador da experiência artística. No trabalho de Hermann, a noção de autonomia da obra de arte já havia sido, portanto, substituída por uma heteronomia participativa, em que os espectadores deveriam ser incentivados a produzir os mais diferentes sentidos para o que viam em cena.

Era justamente em busca desta participação criativa do espectador, e da polissemia resultante desta abordagem, que Reinhardt organizava o espaço de apresentação de suas obras de modo a retirar a possibilidade de os espectadores serem apenas observadores. Em *Sumurun* (1910), em vez de utilizar o palco italiano, Reinhardt experimentou diferentes formatos de cena, até optar pela construção de uma passarela-palco que deveria atravessar a plateia e, assim, dividir em lados opostos os espectadores. A partir deste tipo de intervenção arquitetônica, entre muitas outras que desenvolveu, Reinhardt estimulava os espectadores a decidirem por si que parte da cena — o palco ou a passarela — eles deveriam acompanhar: “Por causa da necessidade de selecionar as suas próprias impressões sensoriais, os espectadores se tornavam, de modo enfático, criadores do espetáculo” (FISCHER-LICHTE, 2019).

É todo este conjunto de reflexões e de revoluções teóricas e práticas que irá marcar o início daquilo que Erika Fischer-Lichte definirá como “virada performativa”, como sendo um momento da história das artes cênicas caracterizado pelo surgimento de experiências em que a participação efetiva de todos os envolvidos — artistas e espectadores — passa a constituir de fato o todo do espetáculo e que, assim, a criação e a transformação deveriam perpassar a todos. O espetáculo, a partir de então, passa a ser compreendido como o resultado de um circuito reatrativo que vincula todos os envolvidos em uma vivência transformadora: “Deixa de haver uma obra de arte independente (*autônoma*) do

criador e do receptor; (...) lidamos com um acontecimento em que todos estão envolvidos” (FISCHER-LICHTE, 2019).

### 3.22 Teatro como arte da cena

Assim como Hermann, grande parte do empenho teórico e prático do cenógrafo e encenador inglês Edward Gordon Craig (1872-1966) dirigiu-se ao objetivo de emancipar o teatro como uma forma de arte por si, independente da literatura, e cuja emancipação dependeria, portanto, da afirmação da cena como lugar primordial do fenômeno teatral, em vez da página em branco. Como Hermann, Craig buscava, portanto, liberar o teatro de sua dependência em relação ao texto, como também subverter a hierarquia que ainda posicionava o drama ou a literatura como o centro gravitacional do teatro. Para Craig, um texto poderia servir à cena, mas a cena não seria mais servil ao texto.

Pra Craig, a arte teatral baseava-se na cena, e o espetáculo seria o desdobramento de acontecimentos, movimentos e transformações desencadeadas por um amplo conjunto de elementos visuais e sonoros, para além do texto e da atuação. Em *O ator e o ubermarionete* (1907), um de seus mais importantes e controversos textos, Craig endereçava uma crítica frontal à perspectiva textocêntrica de Aristóteles para embasar suas reflexões acerca da emancipação do teatro em relação à literatura e do estabelecimento da encenação teatral como base existencial do teatro. Em sua crítica, Craig rebate as considerações do filósofo grego que, na sua *Poética*, minimiza a importância da encenação, considerando-a como o elemento menos relevante da tragédia, reduzindo, assim, o traço espetacular do fenômeno teatral grego, assim como negligenciando, em boa medida, a própria condição multifacetada dos criadores das tragédias de seu tempo, como vimos há pouco.

### 3.23 Polifonia Cênica, um começo

Empenhado em afirmar o teatro enquanto forma de arte baseada na encenação e não em palavras impressas em um livro, Craig se contrapôs à força gravitacional e à centralidade do texto e reivindicou a soberania da cena, tal como se operasse uma pequena revolução copernicana no palco, retirando o texto, tal

como a Terra, do centro do cosmos teatral. Ao sugerir a possibilidade — nunca realizada por Craig — de um teatro sem atores, que seriam substituídos por suas ubermarionetes, Craig também produziu a sua “ferida narcísica” ao retirar o elemento humano da condição de protagonista único, indispensável e central do acontecimento teatral. Nestes gestos, registrados mais em seus textos do que em seus poucos experimentos cênicos, em vez de definir qualquer outro elemento como central e concentrador dos poderes sobre a cena, Craig via a cena como um espaço dominante e aberto onde o verdadeiro protagonista não estava fixado em qualquer parte, mas sim em constante movimento, posto que para Craig seria o próprio movimento contínuo dos elementos da cena o verdadeiro protagonista do acontecimento teatral. Em suas teorias e em suas experiências artísticas, Craig buscou afirmar o palco como lugar de partilha do poder entre os elementos que compunham a cena, buscando estabelecer, assim, uma relação mais horizontal e menos hierárquica entre todos os elementos cênicos.

### **3.24 A cena vazia como origem da vida**

Em seus variados estudos sobre a “cena”, Craig elaborou ideias e práticas que ampliaram as possibilidades de “atuação” de elementos como a arquitetura, a cenografia, o movimento e a luz no contexto de uma criação de teatral. Em seus escritos sobre o “Teatro do futuro”, vislumbrou, antes de tudo, um espaço o mais vazio e aberto possível, que seria habitado, gradativamente, por formas materiais e imateriais que produziriam, por fim, um teatro de imagens em movimento, um teatro cinético e imagético performado e protagonizado por formas físicas, luzes e cores. Craig acreditava que um espetáculo teatral deveria ser capaz de sensibilizar o espectador tão imediatamente como a música, mas através das imagens, do jogo contínuo de aparição, metamorfose e desaparecimento de formas visuais materiais, como cubos, colunas e telas, e de formas visuais imateriais, como sombras, luzes e suas cores. A partir desta perspectiva, Craig descreveu o seu “Teatro do futuro” como a encenação de movimentos análogos aos da origem da vida, como uma sucessão de acontecimentos e fenômenos ocorridos em um mundo anterior ao aparecimento do humano e, assim, da linguagem. Seu “Teatro do futuro”, portanto, iniciava-se como um espaço vazio, como um lugar inabitado e aberto a receber um mundo por vir:



O lugar está sem forma — um vasto quadrado num espaço vazio está diante de nós — e tudo está parado — nenhum som é ouvido — nenhum movimento visto. Nada está diante de nós. E a partir deste nada deverá vir a vida. (...) então um único átomo parece se agitar — a subir — ele sobe como o despertar de um pensamento em um sonho — (...) perto dele, ainda mais atrás, um segundo e um terceiro átomos parecem ter entrado em uma semi-existência — e enquanto eles crescem o primeiro átomo parece estar desaparecendo — então vêm um quarto, um quinto, um sexto e um sétimo... lentamente as formas continuam subindo em número infinito — subindo e descendo — (...) até que se apresentam diante de nós vastas colunas de formas, todas únicas mas todas unidas (CRAIG, 2017).

### 3.25 Teatro como lugar

Em *Rumo a um novo teatro* (1913), Craig afirma ser preciso “pensar o teatro como um lugar, ou um espaço, que tem de ser criado” e que tal lugar, livre do dever de se referenciar a outros lugares, ambientes e paisagens reconhecíveis, deve se instaurar como “o lugar”, autônomo, não representativo de nada a não ser de si próprio. “O lugar”, portanto, como uma “realidade em si”, uma realidade artística capaz de “falar por si”. Amante dos teatros da antiguidade grega — teatros construídos para seus dramas, em vez de dramas adaptados para teatros —, Craig retoma, em seu trabalho, a compreensão grega de que “o teatro inteiro era a cena”, sem distinção entre o “espaço da cena”, “arquitetura teatral” e plateia — todos compunham esse mesmo “lugar” do teatro. Tal perspectiva englobante, que enxerga a cena e a arquitetura como elementos indissociáveis, também pode ser compreendida, atualmente, a partir de noções como a de *site specific*, ou seja, experiências teatrais e performativas que se utilizam da arquitetura integral de um espaço como lugar da performance — como exemplo, podemos lembrar da recente encenação de Christiane Jatahy para *La Règle du jeu* (2017), realizada por todas as dependências do teatro e do edifício da Comédie-Française, em Paris, ou então das diversas criações do diretor Antônio Araújo com o Teatro da Vertigem, como *O Paraíso Perdido* (1992), realizada numa Igreja (Santa Ifigênia); *O Livro de Jó* (1995), num hospital desativado (Humberto Primo); *Apocalipse 1,11* (2000) num presídio (Hipódromo); *BR-3* (2006), sobre as águas do Rio Tietê e da Baía de Guanabara; *Bom Retiro 958* (2012), no Teatro Taib, entre muitas outras.

Em sua busca por resgatar a unidade perdida entre a cenografia e a arquitetura, a perspectiva grega que via a cena como o teatro inteiro, Craig propunha a inauguração de uma “nova cena teatral” — chamada por ele de a 5ª cena, que substituiria quatro cenas anteriores, a saber: 1) cena clássica grega; 2) cena medieval cristã; 3) cena ao ar livre italiana; 4) cena do espaço fechado, do

Renascimento ao drama moderno. Para a sua 5ª cena, Craig propunha, também, um novo tipo de espetáculo, o seu “Teatro do futuro”, em que a abstração, o movimento e a metamorfose das formas conduziriam todo o acontecimento teatral:

Eu a chamo “a quinta cena” pois atende aos requisitos do espírito moderno — o espírito da mudança incessante: os cenários que nós viemos usando para as peças ao longo dos séculos eram apenas os velhos cenários estáticos feitos para serem trocados. Isso é bem diferente da minha cena, que tem uma natureza mutante (CRAIG, 2017).

Sonhando com um teatro que “apelasse para as emoções apenas através do movimento” (ROOSE-EVANS, 1970 [2008]), o seu “Teatro do futuro” não encenaria nenhuma peça, drama ou trama, mas uma composição de diferentes elementos visuais e sonoros, materiais e imateriais, onde os movimentos correlacionados entre atores, som, luz e formas cenográficas móveis produziram o fenômeno teatral enquanto uma arte do movimento e da transformação. No livro *Scene* (1922), Craig decreta: “a cena deve agir”: “A arte do teatro não é nem o jogo dos atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança. Ela é formada pelos elementos que a compõem” (CRAIG, 1957, p. 177).

### 3.26 Contra-cena ao realismo

Em seu desejo de transformar o teatro em uma arte de acontecimentos visuais e de movimento, Craig se tornou, sobretudo após a publicação de *A arte do teatro*, em uma espécie de mentor intelectual e porta-voz de uma revolução contra o realismo e o naturalismo, buscando ampliar as possibilidades do teatro para além da função de contar histórias e representar realidades reconhecíveis. Craig protestava que o teatro havia se tornado sobrecarregado de palavras (...) e chegou a definir o bom dramaturgo como alguém que sabe que o olhar é mais rápido e poderoso do que qualquer outro sentido. Buscando confirmar a visão como sentido humano mais aguçado, em *Rumo a um novo teatro* Craig retoma a matriz etimológica do teatro, o termo grego *theatron* (θεατρον), que se refere ao lugar da plateia, ou seja, o “lugar para ver” espetáculos. Craig, portanto, olhava para o passado para afirmar seu teatro do futuro — antecipando a valorização contemporânea da imagem em movimento, embora negligenciasse o papel e a potência do som. Para realizar sua velha-nova visão do teatro, portanto, Craig afirmava que para se chegar ao futuro o teatro teria que ser salvo do seu presente,

que o teria condicionado a existir como experiência baseada no texto e aprisionada à função de representar histórias e realidades reconhecíveis. Ao desenhar os elementos visuais para *Rosmersholm*, de Ibsen, a pedido de Eleanora Duse, Craig criou não um cenário, mas uma atmosfera, um grande espaço escuro, verde-azulado, contendo uma abertura na parte de trás do palco. A cena, portanto, instaurava uma realidade por si e não uma imagem destinada a ilustrar e, assim, reduzir a potência da peça de Ibsen. Em uma nota para o programa da obra, Craig detalha que sua cena não funcionava nem como um ícone, a fim de ilustrar, nem como símbolo, mas como um espaço aberto para a imaginação do espectador: “Realismo é apenas exposição enquanto arte é revelação”, escreve ele.

Que nosso senso comum seja deixado na sala de capas com nossos guarda-chuvas e chapéus. Precisamos aqui apenas dos nossos sentidos mais finos, a parte mais viva de nós. Estamos em Rosmersholm, uma casa de sombras (CRAIG, 2017).

Aos olhos de hoje, torna-se evidente o quanto a obra de Craig influenciou e antecipou diversos aspectos que configuram a cena contemporânea, sobretudo no que se refere à emancipação e à autonomia dos elementos visuais — luz e peças cenográficas —, que passaram a ser considerados como “elementos artísticos” e não mais apenas como objetos ou dispositivos técnicos e funcionais. Também deve-se a Craig a ampliação das possibilidades de se utilizar a cena para a realização de experiências teatrais liberadas não apenas do texto, mas também da representação realista, desvincilhando o teatro, assim, da obrigação de apenas contar, narrar, representar e interpretar histórias e dramas, assim como liberando a cenografia e a iluminação cênicas da função de decorar tais histórias e dramas com elementos visuais que pudessem ilustrar as imagens evocadas em um texto.

Boa parte de suas premissas estéticas, como a sua oposição ao realismo, e sobretudo a maior parte dos seus projetos dedicados a dar maior mobilidade e capacidade criativa para elementos cenográficos e de iluminação só puderam ser plenamente alcançados muitas décadas mais tarde, através do trabalho de encenadores como Robert Wilson, Romeo Castellucci, Heiner Goebbels e muitos outros. Nas obras destes artistas, a arquitetura, o espaço cênico e os elementos visuais e sonoros que emergem e se movem em cena atuam a fim de compor e de instaurar realidades por si mesmas, realidades não representativas e não referenciais, capazes de fazer da cena de fato uma “realidade artística”.

### 3.27 A música da cena

A realização posterior de todo este conjunto de propostas, na direção de um teatro de imagens e de movimento, vai desestabilizar gradativamente os pressupostos que fundamentavam o teatro de texto e o teatro dramático. O centro gravitacional da peça em torno do texto, e o centro gravitacional do texto em torno do drama, ou da história, vai ser abalado, assim como a norma realista de representação de realidades conhecidas ou identificáveis em cena. Tudo isto cede lugar, ainda que aos poucos e nunca de modo dominante, para a instauração de experiências performativas sem texto, ou com texto, mas sem dramas ou histórias. A cena ganha, assim, a possibilidade de ser tão abstrata, fluida, móvel, metamórfica, polissêmica e tão capaz de afetação e transformação sensível quanto a música. Algo que deveria se sentir antes de se compreender. Para Craig, luz e cena eram como arco e violino, e sua relação produziria, portanto, uma música silenciosa, de movimentos visuais. Tendo estudado e estabelecido uma série de possibilidades de interação da luz com suas telas cenográficas e com os atores, Craig havia chegado à conclusão de que a relação entre a luz e a cena era, de fato, aquilo que compunha o seu espetáculo teatral:

Cena e luz são, eu repito, como dois dançarinos ou cantores em perfeita sintonia. (...) A relação da luz com a cena é semelhante àquela do arco com o violino (...) Pois a luz viaja sobre a cena — não fica para sempre em um lugar fixo... Viajando, ela produz música. Durante todo o percurso, a luz roça de leve ou corta, inunda ou goteja, não é nunca realmente parada, ainda que com frequência seu movimento não deva ser detectado até que um ato tenha chegado ao fim, quando constatamos que nossa luz mudou completamente. Cena e luz, assim, se movem (CRAIG, 2017).

Esta “cena cinética” sonhada por Craig, portanto, é uma das grandes responsáveis por abrir caminhos para as mais diversas experiências teatrais posteriores, de Piscator até Robert Wilson, de Castellucci a Goebbels, em que a visualidade da cena se torna móvel e mutante a partir da relação entre luz, cenários, projeções de vídeos, sons, fotografias, e do uso das mais variadas máquinas e mídias. Fazer da cena um lugar onde imagens e cenários se movem e se transformam continuamente, de modo fluido, era, portanto, o objetivo de Craig e, também, daqueles que, assim como ele e depois dele — os artistas futuristas, da Bauhaus, e da cena experimental nova-iorquina geradora do happening e da performance —, buscaram fazer da cena uma arte ou o lugar da metamorfose, da transformação de todos os elementos.

### 3.28 Cena cinética e metamórfica

Para chegar a este seu teatro de movimento e de metamorfose das formas, Craig investigou, sobretudo, o problema da mobilidade cenográfica, ansiando ultrapassar os limites de uma cena estática para uma cena cinética, em que elementos cenográficos imóveis, os cenários realistas fixados no palco, dariam lugar a elementos móveis, o que, no caso de Craig, significou o seu mais famoso projeto teórico e artístico, a elaboração de um sistema de telas móveis intitulado “Screens”. Descrito e revelado em detalhes na sua obra *Scene* (1922), o sistema “Screens” era formado por um conjunto de 4 a 12 telas articuladas em abas que, sustentadas sobre rodas, almejavam dar à arquitetura cênica uma mobilidade e uma flutuação só habituais à música” (RAMOS, 2017). Estas telas eram construídas em formatos geométricos, sobretudo retângulos e cubos, com ângulos retos, faces planas e com toda estrutura coberta por lonas ou madeiras monocromáticas. Cada screen, portanto, era um objeto quadrado ou retangular, composto por diferentes faces-telas, todas manipuláveis através de abas e que podiam deslizar pelo espaço através de rodas. A intenção de Craig era a de que, em contato com as luzes e cores projetadas pelos refletores, as telas em seu conjunto fariam da cena um lugar de “mil cenas em uma”, produzindo múltiplos e infinitos lugares potenciais, tal como as heterotopias pensadas por Foucault.

Considerado um dos grandes “mestres do espaço cênico”, Craig dedicou-se continuamente a abrir a cena para a emergência de outros mundos e formas de arte, a fim de ampliar as possibilidades da cena do fazer teatral. Sendo assim, não foram poucas as resistências e as oposições a seu projeto artístico para a cena, sendo compreendido, apenas aos olhos de hoje, como um dos precursores, ao lado de Meyerhold e de Max Reinhart, da emergência da figura do diretor ou do encenador teatral. Sua insistência para que nada fosse descartado até ser “testado” e que “não existe nada que possa ser rejeitado absolutamente” ressoam ainda hoje como bases da experimentação contemporânea, e como condição de possibilidade para a emergência de cenas insurgentes contra as normas e limites estabelecidos, ou para a revelação do que ainda não vislumbramos como possível.

Seu sistema de telas e suas experimentações luminosas com refletores são protótipos do que hoje vemos em inúmeras encenações e instalações artísticas contemporâneas que se utilizam de telas e de projetores para produzir imagens em

movimento. No entanto, muitas vezes as telas e as projeções vistas nas encenações do agora são utilizadas de modo diametralmente oposto ao que Craig vislumbrava. Ou seja, em vez de abrir a cena para a fulguração do nunca antes visto, as novas telas e projeções de vídeo muitas vezes atuam de modo análogo ao que faziam os cenógrafos realistas e naturalistas dos tempos de Craig, que pintavam em grandes telas imagens ilustrativas dos lugares onde se passavam os textos. Tais como estes antigos painéis pintados, assistimos, hoje, imagens projetadas de modo a ilustrar as imagens evocadas em um texto, ou mesmo de modo a duplicar aspectos do que já vemos em cena — algo que poderíamos classificar, portanto, como pleonasmismo cênico.

Por outro lado, seu “teatro do futuro” também gerou bons frutos. Ao propor espetáculos inteiramente criados a partir da relação metamórfica entre luz, sombras e anteparos abstratos — as telas do sistema “screens” —, Craig potencializava a cena como este lugar “entre-mundos” ou “entre-artes” que vemos nos dias de hoje, em que teatro, cinema, arquitetura e instalações visuais e sonoras interagem, se retroalimentam, e assim reconfiguram e ampliam continuamente os limites e as possibilidades da cena e do teatro. Em sua busca por potencializar o caráter cinético e metamórfico da cena, compreendendo a cena como lugar de ação e de transformação de imagens em movimento, o “Teatro do futuro” de Craig pode ser compreendido atualmente, portanto, como antevisão da arte cinética, das artes instalativas e, também, do teatro-cinema, assim como os formatos verticais de suas Screens, as suas telas articuladas, também podem ser vistos, aos olhos de hoje, como antevissões do formato vertical das telas de tablets e de aparelhos celulares.

Para salvar o teatro, devemos destruí-lo. Construiremos assim o Teatro do Futuro. (...) Vamos mensurar em direção a uma arte que excederá em estatura todas as outras artes, uma arte que diga menos, ainda que mostre mais do que todas as outras (CRAIG, 2017).

### 3.29 A cena enquanto mundo por vir

Foi a partir de Hermann e de Craig, portanto, que se tornou cada vez mais possível — e que se torna possível também no agora — imaginar e pensar a cena como o espaço do porvir, como um lugar o mais abstrato e o mais aberto possível; formado apenas por linhas e traços demarcados em algum chão — físico ou imaginário —, como algo que antecede, portanto, o estabelecimento de qualquer arquitetura, cenografia ou mundo. Ou seja, trata-se de propor, a partir daqui,

imaginar uma cena aberta, nua, despida de qualquer elemento, como um espaço “vazio”, porém vivo, em latência — tal como o vazio caótico primordial a partir do qual a matéria se liberou e, assim, se insinuaram as primeiras formações cósmicas. Tal como seu análogo universal, portanto, esta cena vazia-viva também requer ser agitada e desestabilizada para que se insinuem matérias e formas, luzes e sombras, mundos e realidades nunca antes vistos, ou seja, outras formas de existência e outros modos de existir. Em outras palavras, ou através de Antonin Artaud, podemos pensar que o que a cena do agora requer é a coragem de “enlouquecer o subjético”, ou seja, agitar as estruturas fundamentais ou as bases que sustentam a cena, ou mesmo a arte, manipulando as tramas de fundo e os dramas mais fundamentais da vida — a morte ou a ausência de Deus, o desamparo etc. — para que alguma “resposta” existencialmente substancial possa vir à tona, ganhar realidade, instaurar-se em cena.

Por subjético, ele (Artaud) entende o teatro, todas as suas regras, ou seja, o fato de que mesmo um teatro vazio está cheio de regras. De um lado está o palco com um buraco, do outro a plateia. Tudo isso é o subjético, a estrutura, o esqueleto. Enlouquecer quer dizer colocar em vibração, colocar à prova, colocar à prova as leis fundamentais do teatro. (...) Enlouquecer quer dizer também despertar, sacudir, agitar a origem, para que seja capaz, mais uma vez, de originar algo. O teatro não é um hábito. As leis do teatro muito frequentemente são vividas como um hábito. Mas não deveria ser (CASTELLUCCI In: FERREIRA, 2016c, p. 214).

Então enlouquecer o teatro, reinventar o teatro, sempre como uma nova língua, chegar ao público como uma nova língua. (...) Acredito que isso é o que mantém o trabalho em tensão. E o trabalho deve estar sempre em tensão (idem, p. 209-210).

Enlouquecer, sacudir, agitar ou colocar em tensão a cena, o teatro ou qualquer meio ou suporte é, sobretudo, por em relação e em fricção seus elementos constitutivos. A criação seria assim, antes de tudo, um processo de transformação, o momento verificável pelos nossos sentidos da transformação de algo em outra coisa, tal como o fogo surgido pela fricção de dois ou mais elementos. É o instante da transformação de algo em outra coisa aquilo que nos dá a impressão de criação. Criação, portanto, é o nome atribuído àquilo que resulta do contato, da composição e da fricção entre elementos que, através de certa experiência, transformam-se e, assim, geram outra coisa. Em outras palavras, “nada se cria, tudo se transforma” (Lavoisier). Máxima confirmada não apenas pelas mais variadas ciências, mas sobretudo pela ciência que investiga a formação do universo e da vida cósmica, ou seja, a cosmologia. Como detalha o cosmólogo Mario Novello em obras como *O universo inacabado* (2018), *Quantum e cosmos* (2021) e outras, o universo, tal

como o conhecemos, não foi criado do “nada”, do “vazio”, nem de uma explosão “big bang” surgida de lugar nenhum ou de um ponto singular. Este universo que, em parte, conhecemos — ou as formações cósmicas que se insinuaram para fora do caos primordial — surgiu a partir de uma transformação na forma de interação entre matéria e antimatéria. Num dado momento, de extrema condensação da matéria, a força gravitacional acabou por desequilibrar a estável relação entre a matéria e a antimatéria, isto é, a sua perfeita simetria, que fazia com que ambas se autoaniquilassem e gerassem, assim, o “vazio”. Foi a gravitação, portanto, que desestabilizou a relação material, fazendo com que a quantidade de matéria superasse a de antimatéria, possibilitando assim o escape da matéria e, então, a formação do universo cósmico em que vivemos. Foi a partir de uma intensa agitação do vazio primordial, portanto, ou seja, do “enlouquecimento” do subjétil, que a matéria finalmente irrompeu na cena universal para dar forma ao cosmos, à Gaia e, assim, a toda a vida: “Se não tivesse ocorrido esta metamorfose, esta dessimetria, esta instabilidade ou desestabilização da simetria entre matéria e antimatéria, não haveria se formado o ‘pluriverso’ material em que vivemos e nós não estaríamos aqui” (NOVELLO, 2019).

A instabilidade do vazio permite afirmar que o universo estava condenado a existir (NOVELLO, 2021).

É com esta perspectiva, ou a partir dela, então, que podemos imaginar um hipotético artista do nosso tempo, enfim, habitando e agitando esta cena vazia-viva e potencializando, assim, aquilo que seria a vocação atemporal e primordial da cena, a sua condição de “mundo por vir” e de “refúgio do possível”. Uma cena-casulo, portanto, lugar gerador de existências e de metamorfoses, de fermentação e de aparição do nunca antes presenciado, daquilo que ainda não vimos, ouvimos e vivemos e que, muitas vezes, ainda não sabemos que precisamos — embora, sim, precisamos. Uma cena que se demarca e que se oferece desde sempre, portanto, em qualquer tempo e em qualquer cultura, como a defesa da “pura possibilidade contra a realidade”, como nos lembra Castellucci.

Mas para que isto seja possível, claro, para que esta perspectiva possa ser realmente experimentada, é preciso antes abrir nossa escuta e nosso olhar, para que possamos ver e ouvir com olhos e ouvidos livres uma cena livre de dogmas e de restrições, uma cena que seja de fato a soma dos termos gregos *theatron* e *auditorium*, ou seja, espaços criados e abertos à visão e à audição. “Coisas para ver



e ouvir” (CAGE In: KOSTELANETZ, 1987 [2003], p. 101), eis a livre e precisa definição de John Cage para o teatro: “Temos olhos e ouvidos, e é nosso dever usar os dois até o fim das nossas vidas” (CAGE, 1961 [2013]).

Em outras palavras, para que seja possível instaurar outros mundos, realidades, formas e modos de existência e de convivência em cena é preciso, antes de tudo, abordar e habitar esta cena como um espaço laboratorial e experimental, como lugar de emergência e de irrupção de formas de vida e de viver que ainda não conhecemos. A cena, portanto, como outro mundo em potencial, a ser elaborado e instaurado a partir de trocas e de fricções entre diferentes elementos e formas de arte, e entre todos os agentes envolvidos na experiência: artistas, técnicos e espectadores. Só assim a cena pode vir a ser este refúgio onde ainda é possível imaginar, experimentar e, quem sabe, instaurar outras modelagens de mundo e de modos de viver.

Como observa o encenador e compositor alemão Heiner Goebbels, cuja obra será analisada mais adiante, trata-se de potencializar a cena como um “lugar de experiências”, e de compreender tais experiências como encontros com o incognoscível, com aquilo que não conhecemos. Neste sentido, exige-se de todos os participantes envolvidos — artistas, técnicos e espectadores — apenas uma mesma condição, a de “abrir-se ao prazer de um encontro com o desconhecido”:

Gosto de falar em “arte como experiência” porque não estou interessado em teatro como um instrumento para transmitir mensagens. (...) “Arte enquanto experiência” envolve estarmos prontos para aceitar que não é sempre essencial que entendamos o que está acontecendo no palco, ou seja: predisposição a querer escutar uma língua estranha, uma música não familiar, e a olhar imagens que subvertem categorizações existentes (GOEBBELS, 2012).

Afinal:

Quando nossas tentativas de classificar o que assistimos parecem não mais funcionar, é aí que as coisas começam a se tornar interessantes. (...) É possível que você encontre seus próprios termos praquilo, ou pode, simplesmente, aproveitar o fato de ter ficado sem palavras (GOEBBELS, 2014).

### 3.30 Contra-cenas ao Antropoceno e ao antropocentrismo

Mas para abordar a cena como tal, como abrigo e palco de outro-novo mundo, é preciso, antes, trazer para esta cena perspectivas críticas e alternativas às formas hegemônicas de reflexão, representação, figuração e atuação do elemento humano em meio às dinâmicas de composição da vida. Só assim começaria a se

tornar possível instaurar não apenas realidades heterodoxas, mas sim formas e modos de existência que se apresentem e atuem enquanto desvios, contrapontos e contraposições às normas e padrões dominantes e dominadores do sistema antropocêntrico e capitalístico vigente.

Sendo assim, é preciso que nos perguntemos de que modo, ou melhor, com que espírito crítico e propositivo um hipotético “artista da cena” — aquele propositor de experiências relacionais potencialmente capazes de transformar os modos de sentir, perceber, interpretar e viver o real — poderia abordar, povoar e fazer viver esta cena, compreendendo-a, antes de tudo, como este lugar vazio-vivo, latente, que eternamente se abre, convoca e possibilita a aparição ou instauração de outro mundo. E a partir daí, como, então, agitar este vazio-vivo para que essas outras realidades e formas de existência e de existir se manifestem? Como construir experiências, mundos e realidades a partir de trocas e de fricções entre diferentes elementos, linguagens e formas de artes? E o principal, para o que nos interessa aqui: nesta cena-mundo — abordada como espaço-tempo laboratorial, como lugar de elaboração e de instauração de “outro real” — de que modo este hipotético artista e seu experimento artístico posicionariam e fariam atuar o elemento humano e, sobretudo, como o fariam atuar e se relacionar com todos os demais elementos materiais e imateriais, orgânicos e inorgânicos, bióticos e abióticos que compõem os jogos de vida que constituem e movimentam a cena?

Em suma: de que modo uma cena pode ser concebida, instaurada e, então, atuar como uma contra-cena não apenas ao Antropoceno, mas sobretudo ao antropocentrismo especista e capitalista que gera e intensifica o Antropoceno e, assim, engendra as suas mais negativas consequências, justamente por posicionar o humano moderno-capitalista e seus interesses no centro de tudo. Pensar uma cena como contra-cena, portanto, requer uma aposta no potencial disruptivo, contra-normativo e transformador das artes. Requer enxergar a cena enquanto instância potencialmente capaz de desestabilizar as presunções que fundamentam o ethos e o nomos vigentes — antropocêntricos e capitalísticos — e, assim, quem sabe, fazer a própria cena atuar de outro modo, começando por deslocar o elemento humano de uma ilusória posição de centralidade, domínio, autossuficiência e indispensabilidade autodeterminadas. Em outras palavras, significa dizer que se torna cada vez mais relevante, pertinente e, também, urgente pensar e propor experimentos que se apresentem, em forma-conteúdo, em dramaturgia e em

encenação, como contra-cenas ao Antropoceno e ao antropocentrismo, em que o elemento humano deixa de ser o protagonista único e solitário da cena da Terra — e assim, também, do Teatro.

### 3.31 Cena: lugar de heterotopias

Neste sentido, podemos pensar a cena também a partir da noção de heterotopia, como pensada por Michel Foucault. Em *As heterotopias* (2013), Foucault faz uma distinção precisa entre as utopias e as heterotopias. Enquanto a utopia seria o “nome reservado para o que verdadeiramente não tem lugar algum”, a não ser no imaginário humano, as heterotopias seriam espécies de “utopias que têm um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar”. São, portanto, “utopias localizadas”, situadas, realizadas. Neste sentido, o artista da cena poderia compreender a si e ao seu trabalho como algo mais próximo ao registro da heterotopia do que ao da utopia, posto que seu trabalho investe, sobretudo, na tarefa de dar realidade e materialidade àquilo que é virtual ou imaginário.

Se as utopias habitam permanentemente o campo do imaginário e do virtual, segundo Foucault (2013) as heterotopias são tipos de “utopias que têm um lugar e um tempo que podemos situar e medir”. Ou seja, trata-se de utopias materializadas, virtuais trazidos ao real. Em sua caracterização das heterotopias, Foucault as aproxima, em certa medida, à noção de contra-cena acima mencionada e proposta. Afinal, segundo ele, estas utopias materializadas são como “lugares que se opõem a todos os outros...”; “são como que contraespaços”; “espaços diferentes, outros lugares, contestações míticas e reais do espaço em que vivemos”; “Utopias situadas, lugares reais fora de todos os lugares”; “Espaços absolutamente outros” (idem). Entre os exemplos de lugares heterotópicos mencionados por Foucault estão jardins, cemitérios, prisões, casas psiquiátricas, asilos, puteiros, espaços rituais, mas também o teatro. Em comum a eles, Foucault afirma que todos estes espaços inventados são lugares ligados ao desvio, em que se reúnem aqueles “cujo comportamento é desviante em relação à media ou às normas exigidas” (ibidem) pelos sistemas ideológicos dominantes.

Em sua proposta de constituir uma ciência que teria por objeto esses “outros lugares”, Foucault (2013) afirma que tal ciência tem como primeiro princípio o fato de que “não há, provavelmente, nenhuma sociedade que não constitua suas

heterotopias. Esta é, sem dúvida, uma constante de todo grupo humano”. Além disso, Foucault afirma que essas heterotopias, esses lugares outros inventados por cada sociedade, poderiam muito bem servir de base para se compreender e caracterizar os anseios destas mesmas sociedades. É neste sentido que podemos pensar que o teatro de cada época é revelador, sem dúvida, dos anseios, aspirações e valores sociais e culturais de cada tempo. É assim, portanto, que Foucault irá afirmar que poderíamos classificar cada sociedade “segundo as heterotopias que elas preferem, que elas constituem” (idem). Ou seja, os lugares e espaços criados por cada sociedade ou comunidade dão testemunho das aspirações, anseios e valores dessas comunidades. O que marca de maneira especial estes lugares heterotópicos, no entanto, é que, de acordo com Foucault, tais espaços são imaginados e materializados como sendo “a contestação de todos os espaços”. Uma contestação que pode ser exercida de duas maneiras: 1) criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão; 2) ou criando outro espaço real tão perfeito, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado”. Sendo assim, cabe perguntar: que heterotopias ou espaços de contestação podem ser instaurados e, assim, dar testemunho de nossos anseios no agora?

### 3.32 Bataille contra o Antropoceno

Subvertendo ou adiando a direção esperada, em vez de olharmos para a cena, passaremos agora por uma experiência ocorrida na página — ou seja, o meio ao qual Hermann e Craig tanto se empenharam em contestar para emancipar a cena — a fim de vislumbrar caminhos de contestação e de subversão de normas, regras e, sobretudo, do esperado. Compreendendo a proposição de experiências artísticas como propostas estéticas, éticas e políticas, talvez seja um experimento prático significativo — mais do que mero exercício especulativo — pensar a cena ou o espaço teatral — considerando sua dimensão de “outro mundo em potencial” — tal como uma página em branco da célebre revista *Documents* dirigida por Georges Bataille (1897-1962) entre 1929 e 1931. Neste mesmo sentido, poderíamos igualmente pensar o trabalho do encenador-dramaturgo-compositor tal como o do editor-montador-escritor experimentado por Bataille e por seus companheiros, como Carl Einstein e Michel Leiris, naquela publicação. Assim como poderíamos,

avanzando ainda mais nesta articulação, pensar e propor criticamente, tal como fez Bataille em *Documents* e, posteriormente, em *Acéphale* (1936-39), outros modos e formas de representação, figuração, posicionamento e significação do elemento humano em meio a torrente de elementos multiespecíficos que compõem o jogo da vida ou, em outras palavras, a bioatividade da Terra.

Quero dizer que, em sua forma-conteúdo, *Documents* e, também, *Acéphale*, nos estimulam ainda hoje a repensar e desestabilizar, de modo crítico e propositivo, a posição, a representação, a função e atuação do elemento humano em meio ao jogo da vida. *Documents* era um projeto editorial que se declarava como radicalmente antiestético, mas em consequência de uma perspectiva eminentemente battalliana — no extremo de um polo se encontra o seu oposto: no limite extremo do horror está o desejo — *Documents*, por sua atitude extrema, encontrou inevitavelmente o seu oposto, ou seja, atuou esteticamente em seu tempo e continua a atuar nos dias de hoje, isto é: segue capaz de afetar, mobilizar e transformar sensibilidades, percepções e interpretações acerca do lugar, da função e da representação do humano em meio à cena da vida.

Tal proposta ou empenho de aproximação — entre a página em branco da revista e o espaço vazio da cena — busca, sobretudo, destacar a condição “potencial”, de promessa ou de abertura ao possível, que marca o artista e as artes — das cenas, das letras e outras — como agentes críticos e propositivos de outros mundos e perspectivas, de outros modos de relação e de existência. Busca-se aqui, portanto, afirmar e potencializar a dimensão do artista da cena — e de todas as linguagens — como tipo específico de agente social: o artista enquanto crítico-fabulador-instaurador de outros mundos e de modos de existir, e que busca, através do seu trabalho, a metamorfose, a transformação. Metamorfose enquanto “uma violenta necessidade”, como define Bataille no verbete “Metamorfose” do seu “Dicionário crítico”.

Pensar em cenas e experiências, portanto, que respondam a esta inadiável tarefa de transformar modos de sentir e de pensar, de agir e de existir, ou seja, de coabitar a Terra, tornando-a mais ou menos habitável a depender, precisamente, dos nossos modos de existência e, sobretudo, de convivência e de relação com os demais atores-compositores da vida no planeta. Trata-se de uma metamorfose, portanto, que talvez seja menos a “metamorfose do mundo”, que não cessa de ser violentamente transfigurado e extenuado, e muito mais a metamorfose existencial

— subjetiva e comportamental — de uma certa humanidade, ou seja, deste humano antropocêntrico, capitalista, consumista-extrator-devorador de recursos, de imaginários e de mundos.

Metamorfose humana que nos remete, portanto, ao imperativo transformador evocado pelo poeta Rainer Maria Rilke em seu poema *Torso arcaico de Apolo*, onde podemos ler um de seus mais famosos versos: “Precisas mudar tua vida”, ou “Força é mudares de vida”. Tal verso, que segue nos impelindo à metamorfose, foi tomado emprestado e ligeiramente transformado para o título de uma recente obra de Peter Sloterdijk, *Você precisa mudar a tua vida*. Nesta obra, o filósofo alemão afirma esta mesma necessidade, inadiável e incontornável, de metamorfose humana, a fim de que seja possível readequar o humano aos limites da Terra, e não a Terra aos deslimites (*hybris*) deste humano referido acima. É tempo, portanto — ou para além do tempo —, deste humano parar de mudar o mundo e começar a mudar a si, como também sugeria Drummond em seu *O homem; as viagens*. Substituir, portanto, o surrado “Vamos mudar o mundo!” por “Chega de mudar o mundo. Mude o homem!”, em primeiro lugar. Transformação, portanto, dos nossos modos de atuar, de conviver e de coabitar a Terra e assim, também, a cena. Seria este o imperativo deste tempo, portanto, a mudança, o devir, sobretudo, do Homem.

O imperativo que eu proponho é um imperativo transformador: os seres humanos sensíveis ao seu apelo deveriam começar a trabalhar sobre si mesmos. Viver é se preparar, se transformar, responder à tensão vertical que impõe modificar a nossa própria existência. Um imperativo que incita a fazer com que o princípio que “move as tuas ações e o resultado das tuas ações” sejam ambos compatíveis com as exigências do nosso saber ecológico e cosmopolita. O último horizonte, no qual se inscreve este projeto, é o de um novo movimento reformador em escala global, que apresente uma nova dimensão ecológica e ética a serviço da viabilidade de vida no planeta. É esta a perspectiva que considero necessária (SLOTERDIJK, 2009).

Talvez fosse esta, portanto, a tarefa do hipotético artista da cena deste tempo: desestabilizar e provocar transformações nos registros do *pathos*, do *logos*, do *ethos* e do *nomos* que formatam este humano e seu sistema de vida capitalista, consumista, necrofilico e tecnofilico. Trata-se, portanto, de se contrapor e desestabilizar as bases que ainda hoje sustentam e conformam o AntropoCapitaloceno, a partir da ambição moderna de controle, de poder e de soberania máxima, totalitária, sobre o planeta e sobre tudo o que há nele. É neste sentido que o teórico da mídia e curador Peter Weibel afirma que, desde a Grécia antiga, a tarefa do equilíbrio democrático requer a presença da arte, a fim de que

sejam questionados os limites, os excessos e os desequilíbrios das normas, das regras e das leis, ou seja, o nomos vigente.

O público que assistia à tragédia ática experimentava, através da linguagem da arte, a verdade sobre a política. O exemplo dos gregos nos mostra o quanto arte e democracia estão entrelaçadas. Os gregos precisavam tanto da tragédia quanto de seus conselhos e assembleias populares. Uma democracia funcional requer a arte como instrumento para se assegurar de que ela funcione e para questionar os Nomos. A arte é uma das condições prévias de uma democracia funcional. Qualquer pessoa que tende a ser contra a arte também tem reservas sobre a democracia (WEIBEL, 2005).

Criar contra-cenas ao Antropoceno e ao antropocentrismo, portanto, começaria pela tarefa de se contrapor e desestabilizar as presunções e as pretensões de centralidade, superioridade, soberania, autossuficiência, onipotência e indispensabilidade que o humano moderno-capitalista se autodeterminou em reação a um mundo sem Deus. Da mesma forma, se contrapor, em qualquer medida possível, ao avanço expansivo e ilimitado do complexo financeiro-militar-estatal que “representa” e “defende” o sistema subjetivo moderno-capitalista e que atua, ainda sem freios ou, pior, aceleradamente, rumo à extenuação dos recursos finitos do planeta e rumo ao espaço infinito do cosmos, a fim de consumir de vez a Terra e, por fim, consumir o humano em transhumano, extra-terrestre, “espécie multiplanetária”, em suma, tudo que não somos, mas tudo o que querem os pretensos novos colonizadores do multiverso espacial, que seguirão invadindo, dominando e exaurindo planetas sem fim a bordo de suas novas caravelas espaciais.

Cabe aqui, tendo ido longe ou alto demais, reaterrissar nas páginas de *Documents* e de *Acéphale*, a fim de investigar alguns de seus princípios orientadores e observar em que medida tal projeto serviria de inspiração ao encenador-compositor de mundos e realidades que habita a cena do AntropoCapitaloceno. Suas páginas possibilitam observar modos heterodoxos de ocupação espacial e de articulação entre elementos gráficos, visuais e saberes heterogêneos, vindos dos mais diferentes tempos, meios, linguagens e culturas. Seus procedimentos de montagem e de composição de textos e de imagens resultam, assim, em narrativas textuais e visuais desviantes, contra-normativas e não hierárquicas que põem em questão, sobretudo, modos convencionados de representar, figurar, posicionar e significar este humano de inclinação dominadora e transcendental, desmontando pouco a pouco a autoimagem do humano produzida pelo mito moderno. Em sua forma-conteúdo, portanto, através de suas escolhas e arranjos peculiares de textos, espaços e imagens, observamos um empenho contínuo, de seus montadores-

escritores, em se contrapor e desestabilizar este mito moderno que posiciona o humano ao centro e no topo do jogo da vida, assim como o intelecto e a racionalidade ao centro e no topo do animal humano.

Sobretudo nos textos compostos para os verbetes do “Dicionário crítico”, o elemento humano é, desde sua morfologia até seu psiquismo, inventariado, examinado e transtornado, isto é, a forma-conteúdo do humano é violentamente desmembrada, desfigurada e desconstruída. Na cena-mundo instaurada nas páginas de *Documents* e também nas de *Acéphale*, portanto, o elemento humano perde a imagem, a forma e o significado construídos, fixados e distribuídos pela modernidade. É como se Bataille e seus colaboradores já bradassem aquilo que Bruno Latour sentenciou muito posteriormente, que “Jamais fomos modernos”, ou o que Donna Haraway, mais recentemente, redesenhou: “Jamais fomos indivíduos”, evidenciando o animal humano como um composto multiespecífico, constituído por uma pluralidade heterogênea de entes orgânicos: micróbios, vírus, bactérias etc. O que é posto em questão nas revistas de Bataille, assim como nas recentes críticas de Latour e de Haraway, portanto, é essencialmente o mito moderno, ou a modernidade entendida como pluralidade de determinações disjuntivas e dicotômicas que separaram humano e natureza, homem e animal, corpo e cabeça, razão e sensação etc.: “Nós somos húmus, não somos Homo nem Antropos. Somos um composto, adubo, e não pós-humanos” (HARAWAY, 2016a).

Alguns dos verbetes do “Dicionário crítico”, publicados nas páginas de *Documents*, apontam nesta mesma direção, ao chão, tornando indissociáveis o humano e as matérias mais baixas da Terra. Verbetes como “Boca” e “Dedão do pé”, a serem analisado mais adiante, são exemplares do empreendimento subversivo e desestabilizador da *Documents*, de seu empenho em dinamitar as imagens e os sentidos produzidos pelo ideal iluminista que impôs, a um só tempo, o império da razão e o imperativo do progresso, do desenvolvimento e do crescimento econômico e tecnocientífico como teleologia incontornável e inevitável. É precisamente contra esse determinismo teleológico, idealista, racionalista e transcendente que se posiciona Bataille, tanto em *Documents* como, posteriormente, de modo ainda mais contundente, no projeto *Acéphale*. Tomando como exemplo a forma-conteúdo dos verbetes do “Dicionário crítico” podemos observar o empenho dos autores em por em jogo, em movimento, o que o mito moderno pretendeu fixar. O dicionário subversivo da revista não cumpre, de



partida, a função convencionada de um dicionário, ou seja, a de fixar sentidos. Faz, sobretudo, o contrário: o modo de composição e de escrita dos verbetes torna impossível a fixação e a determinação de sentidos aos termos selecionados. Em vez de definir contornos e formar conceitos, o dicionário instaura aquilo que um de seus termos mais famosos, o informe, engendra: a impossibilidade da estratificação das imagens e dos sentidos.

(...) informe não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado (...). De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, dar uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de informe retoma a ideia de que o universo é como uma aranha ou um esgarço (BATAILLE, 1929 [2018]).

A analogia ou concepção metafórica do universo enquanto esgarço diz respeito à impossibilidade de se determinar e de se fixar de modo conceitual, formal ou imagético o universo. Compreender o universo como informe é, neste sentido, confirmar que o incognoscível é a sua maior parte e que, portanto, é impossível determina-lo ou apreendê-lo através de nossos sentidos e instrumentos. De acordo com Dennis Hollier (1991 [2013]) o informe, para Bataille, “nomeia a monstruosidade inapresentável do todo”, assim como também “desestabiliza a diferença entre objeto e mundo, entre parte e todo”. O informe é, neste sentido, um operador que desforma a tudo, que desconstrói tanto totalidades como diferenças, fazendo tanto ruir a imagem do humano como ser excepcional da razão, como desfazendo ou suturando o corte entre o humano e sua animalidade, ou entre o humano e a natureza.

Em verbetes como “Figura humana”, “Homem”, “Olho”, “Boca” e “O dedão do pé”, Bataille aplica o espírito subversivo e desestabilizador do informe à forma de representação e de figuração da imagem humana, assim como à própria forma ou morfologia humana. O processo de verticalização do animal humano, em seu movimento de pôr-se de pé, sobre dois apoios, e assim lançando sua cabeça ao alto, para longe da terra, por exemplo, traz inúmeras possibilidades críticas a Bataille, que investe, assim, contra a hierarquia imposta pelo império do logos, ou seja: o domínio da cabeça sobre o corpo, ou do pensamento sobre as sensações e as emoções — bases fundamentais da perspectiva desencatada e racionalista que rege a modernidade até os dias de hoje. Já sobre a dicotomia humano-animal, que sugere

a pretensa superioridade e emancipação humana em relação à animalidade, o verbete “metamorfose” nos “informa”:

O hábito não pode impedir, ao que parece, um homem de saber que mente como um cachorro quando fala de dignidade humana junto aos animais. Pois, na presença de seres ilegais e, por essência, livres (os únicos verdadeiramente outlaws), a inveja mais inquietante leva vantagem sobre um estúpido sentimento de superioridade. (...) Restam os escritórios, os documentos de identidade, uma existência de criados amargos e, no entanto, não sabemos qual loucura estridente que, no curso de certas distâncias, toca a metamorfose (BATAILLE, 1929 [2018]).

Já em “Figura humana”, em que analisa criticamente a ideia de “natureza humana”, assim como o aspecto improvável, ilógico e aleatório da nossa existência, o verbete, logo de início, toma o advento fotográfico — sua invenção e intenção de uso a fim de construir e fixar uma figuração ideal do humano — para nos dizer que “a simples visão (pela fotografia) daqueles que nos precederam imediatamente na ocupação destas paragens não deixa de ser horrenda”. Em “Homem” reduz o corpo humano a um concentrado magro de gorduras e elementos químicos — ferro, açúcar, fósforo, magnésio... — que valeria “a soma de 25 francos” num mercado parisiense de 1929. Acerca do “Olho”, nos diz: “Sabemos que o homem civilizado se caracteriza pela acuidade de horrores muitas vezes inexplicáveis”. Já sobre o “dedão do pé”, afirma que ele tem como função “dar um assento seguro a essa ereção de que o homem tanto se orgulha”, mas que a despeito deste seu papel fundamental, de dar base para a jornada de verticalização do humano, “o homem, que tem a cabeça leve, isto é, elevada na direção do céu e das coisas do céu, olha para ele (*o dedão do pé*) como um escarro. (...) toma-se o partido de que se eleva, e a vida humana é vista erroneamente como uma elevação”. Concebendo e conformando-se a uma divisão dualista e bipartida do universo, em que o mal, o inferno e as trevas se localizam nas entranhas profundas da Terra enquanto o bem e as luzes no paraíso celeste, o humano, em seu movimento de ereção verticalizante, se crê como participante de um processo de purificação e de evolução ascendente, em que a cabeça o aproxima do bem e da luz, enquanto o dedão do pé o finca nas trevas e no mal. Resultando, assim, num sintoma duplo de pudor e de horror ao pé e, também, ao chão, a tudo que é “baixo”, culminando, não à toa, em seu horror e vontade de evasão de sua condição de ser terrestre e pedestre: “Por sua atitude física, a espécie humana se distancia tanto quanto pode da lama terrestre”.

Nasceria de tal horror, portanto, a contínua obsessão vertical e transcendental do humano racional e tecnofílico rumo ao alto, aos céus, à dimensão

celeste, ou seja, em busca de assegurar ao pensamento e ao intelecto o posto de Deus. Contrapondo-se a esta perspectiva, Bataille irá opor, a partir do verbete “Baixo materialismo”, este “alto idealismo” intelectual ao “baixo materialismo” da carne e do chão, sendo esta “matéria baixa” tudo aquilo que “é exterior e estranho às aspirações ideais humanas e que se recusa a se deixar reduzir às grandes máquinas ontológicas que resultam dessas aspirações”. Bataille, assim, inverte e reorienta o “ser” e sua “razão” ao que é mais baixo e não ao idealmente elevado.

Deslocado para o contexto do AntropoCapitaloceno, este baixo materialismo visado por Bataille ressoa com a cosmopolítica terrestre ou terrana defendida contemporaneamente por antropólogos e cientistas sociais como Isabelle Stengers, Donna Haraway e Bruno Latour. Em diferentes textos, Latour propõe uma distinção entre “humanos” e “terranos”, a fim de marcar nossos amigos ou inimigos, ou com quem podemos nos aliar e contra quem devemos nos posicionar em tempos de catástrofes e de colapsos ecológicos. Em sua distinção, os “humanos” seriam os brancos, modernos, orientados pela verticalidade transcendental capitalista e tecnocientífica, que podem ser compreendidos, aqui, como representantes deste “alto idealismo”. Já os “terranos” seriam todos os outros povos da Terra, seres não humanos ou mais-que-humanos que compõem a vida e sua viabilidade em sentido imanente e horizontal, a partir de alianças multiespecíficas entre os diversos seres e entes que coabitam Gaia; estes, aqui, seriam representantes do “baixo materialismo” de Bataille. Seria com eles, portanto, que deveríamos nos alinhar e batalhar contra o monstro de cem-cabeças do AntropoCapitaloceno.

Este choque de “perspectivas” ou de “visões de mundo” vislumbrado por Bataille — “baixo materialismo” versus “alto idealismo” — e que evoca a “guerra de mundos” entre “humanos” e “terranos” investigada pelos antropólogos e filósofos contemporâneos, apenas aborda o que é a realidade de conflagração e de devastação vivida na carne e na terra pelos povos originários brasileiros ao longo dos últimos cinco séculos. Tal guerra de “mundos” e de “perspectivas” revela-se, portanto, como política de destruição de terras, de corpos e de subjetividades na narrativa contundente do xamã ianomâmi Davi Kopenawa. Nos relatos que compõem o livro *A queda do céu*, os “humanos” aparecem descritos como “povos da mercadoria”, e a civilização moderno-capitalista que pregam, a partir de sua “obscura inteligência”, não poderia resultar em outra coisa que não a barbárie, posto que guiada por uma subjetividade construída a partir de uma relação de inimizade

e de horror em relação à natureza e ao chão que lhe sustenta — o que faz com que aquilo que chamamos Antropoceno seja apenas o ponto mais agudo, o sintoma mais evidente, de uma doentia forma de se relacionar com a vida, minando todas as suas bases através de processos de violência e de hostilidade, de exploração e de devastação de toda trama de vida que sustenta a Terra.

Os brancos são gente diferente de nós. Devem se achar muito espertos porque sabem fabricar multidões de coisas sem parar. Cansaram de andar e, para ir mais depressa, inventaram a bicicleta. Depois acharam que ainda era lento demais. Então inventaram as motos e depois os carros. Aí acharam que ainda não estava rápido o bastante e inventaram o avião. Agora eles têm muitas e muitas máquinas e fábricas. Mas nem isso é o bastante para eles. Seu pensamento está concentrado em seus objetos o tempo todo. Não param de fabricar e sempre querem coisas novas. E assim, não devem ser tão inteligentes quanto pensam que são. Temo que sua excitação pela mercadoria não tenha fim e eles acabem enredados nela até o caos. Já começaram há tempos a matar uns aos outros por dinheiro, em suas cidades, e a brigar por minérios ou petróleo que arrancam do chão. Também não parecem preocupados por nos matar a todos com as fumaças de epidemia que saem de tudo isso. Não pensam que assim estão estragando a terra e o céu e que nunca vão poder recriar outros (KOPENAWA, 2015, p. 418-419).

Algo de semelhante teor pode ser lido na exortação dos princípios editoriais de *Acéphale*, impressos no primeiro número da revista, “Acéphale — A conjuração sagrada”:

As vantagens da civilização são “compensadas” pela maneira como os homens se “aproveitam” de tais vantagens: os homens atuais as aproveitam para se tornarem os mais degradantes de todos os seres que já existiram (1936 [2016]).

É a revolta batailliana contra a degradação da vida resultante do império racionalista que o leva, portanto, à figura do acéfalo, que se torna nome e imagem emblemática desta sua revista. Criada e editada em conjunto com André Masson e Pierre Klossowski, *Acéphale* abre seu primeiro número afirmando que seus realizadores “interpreendem uma guerra” que, num primeiro gesto de ataque, corta a cabeça do homem moderno-ocidental. Assim, o desenho que estampa a capa da revista apresenta uma subversão do *Homem vitruviano*, de Leonardo DaVinci: Masson desenha uma figura humana sem cabeça, com os braços e pernas abertos. Na mão direita, o acéfalo segura um coração em chamas e, na esquerda, carrega um punhal, enquanto seus órgãos genitais estão cobertos por uma caveira. Trata-se da incineração do *pathos*? Da lógica da guerra? Da reprodução humana como semeadura da morte ou de um futuro mortal? Sobre o acéfalo, por fim, a revista diz se tratar do homem que “escapou da sua cabeça como o condenado da prisão” (1936 [2016]). A descrição parece caber como possível ponto culminante da narrativa

concebida no verbete “Metamorfose”, já citado. Afinal, no verbete se lê que há em “cada homem um animal fechado numa prisão, como um prisioneiro, e há uma porta que, se entreaberta, permite que o animal saia rua afora, como o prisioneiro ao encontrar a saída; então, provisoriamente, o homem cai morto e a besta se comporta como uma besta (...). É neste sentido que observamos um homem como uma prisão de aparência burocrática” (1929 [2018]). O homem-besta sem cabeça, morto-vivo, comporta-se, enfim, como o animal-humano ambíguo que é:

(...) é feito de inocência e de crime: ele tem uma arma de ferro em sua mão esquerda, chamas semelhantes a um sagrado coração em sua mão direita. Reúne numa mesma erupção o Nascimento e a Morte. (...) Não é um homem. Também não é um Deus. Ele não é eu, mas é mais eu do que eu: seu ventre e o dédalo em que se desgarrou a si mesmo, me desgarrar com ele, e no qual me reencontro sendo ele, ou seja, monstro (idem).

Na perspectiva de Bataille, o império totalitário do intelecto confinou e conformou o humano a uma vida burocratizada e tecnocrática, desencantada e deserotizada, em que uma constelação de recalques e de frustrações fermentam atos falhos que explodem como bombas, pavimentando de ruínas o chão de um progresso humano (des)orientado por suas pulsões de morte e de destruição. A devastação avança à medida em que avança o humano tecnocrático-capitalista-militarizado, espalhando rastros de morte e de ruínas por onde passa. É neste sentido que os ventos pandêmicos, contaminados e poluídos que correm na atmosfera do AntropoCapitaloceno podem ser vistos como etapa acelerada da tempestade evocada por Walter Benjamin em suas teses “Sobre o conceito de história”, em que o ensaísta alemão toma a tempestade como imagem alegórica do progresso humano.

Como destaca Michael Löwy (2005) na obra em que analisa minuciosamente as teses, diferentes textos de Benjamin sugerem uma correspondência entre a modernidade — ou progresso — e a catástrofe ou a condenação ao inferno. Em uma passagem de “Parque central” (1938), por exemplo, Benjamin nos diz: “É preciso basear o conceito de progresso na ideia de catástrofe. Se as coisas continuarem a caminhar assim, será a catástrofe”. Interessa a Benjamin marcar a corrida progressista como expresso acelerado rumo à morte ou ao pior. O progresso, portanto, como utopia falhada e falaciosa, ou como distopia materializada no curso do presente. Tais injunções entre progresso e catástrofe, futuro e inferno constituem o espírito dos tempos captado por muitos artistas e escritores a partir da metade do século XX, tais como John Cage, por exemplo, em seu “Diário: como melhorar o mundo (Você só tornará as coisas piores)”, mas

sobretudo Samuel Beckett, em suas mais diferentes obras, com destaque para uma de suas últimas criações, a lapidar elegia ao “pior à frente” contida em *Worstward ho* (1983), traduzida de diferentes modos como *O caminho para o pior*, *Avante ao pior*, ou *Para o pior avante*. Diferentes modos de sentir e de expressar, portanto, aquilo que, no desespero do presente, faz o artista Tantão e os fita não exatamente cantar, mas berrar na faixa “Piorou”: “Piorou, piorou, piorou... Vai piorar! A qualquer hora. Piora, piora. Qualquer hora. Piora. Vai piorar!”.

Ainda nos tempos de Benjamin, no entanto, pressentindo as catástrofes futuras, o ensaísta escreve as suas notas preparatórias para as teses sobre a História e, conseqüentemente, os textos que compõem a versão final das teses como mensagens de alerta. Em seus textos, Benjamin desconstrói o positivismo da história pós-industrial e capitalista, invertendo seus sinais: ele caracteriza o progresso como derrocada, o avanço como entropia, o crescimento como abismo, a ascensão como queda, a construção como ruína. É o que se lê, de modo explícito, em sua mais famosa tese, a de número IX:

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade (BENJAMIN, 1987).

Tal desmitificação do progresso e, assim, da modernidade é fruto de um olhar crítico dirigido ao presente e marcado pela dor e pela revolta. Inconformado com os rumos da “civilização” e determinado a desconstruir a “naturalização” do “progresso” como “coisa natural” ou como “coisa inevitável”, Benjamin faz de suas teses variações da súplica revolucionária sintetizada nos versos de “Nada é impossível de mudar”, de seu contemporâneo e igualmente inconformado amigo Bertolt Brecht:

(...) Suplicamos expressamente:  
 não aceiteis o que é de hábito  
 como coisa natural,  
 pois em tempo de desordem sangrenta,  
 de confusão organizada,  
 de arbitrariedade consciente,  
 de humanidade desumanizada,  
 nada deve parecer natural

nada deve parecer impossível de mudar (BRECHT, 2000).

Benjamin se põe a escrever suas “Teses para o fim da história”, portanto, contra a normatização da perspectiva positivista e evolucionista do percurso histórico: “Como deter essa tempestade, como interromper o progresso em sua progressão fatal?” ele pergunta. Para Benjamin, a interrupção do progresso e o bloqueio à catástrofe depende das barricadas da revolução. Os ventos revolucionários seriam aqueles capazes de demover e debelar a massa de ar tempestuosa e alimentada de detritos e ruínas movidas pelo progresso em seu destruidor e contínuo avanço. A revolução à altura do nosso tempo, portanto, a ser investida contra as atuais e futuras catástrofes do AntropoCapitaloceno, exige de todos os atuais “progressistas” um devir contra-progressivo, um devir demovedor de um progresso mal entendido como crescimento ilimitado do capital. Estamos diante, portanto, de um “imperativo transformador”, como diz Sloterdijk, de uma inadiável metamorfose subjetiva, econômica e cosmopolítica, algo que, apesar de sua estatura, se impõe como uma urgente e “violenta necessidade” (BATAILLE, 1929 [2918]) — só assim poderá ser possível conter o avanço e a expansão ilimitada do capital-tecnocrático-militarizado e sua multiplicação de carbono, destroços e ossadas:

Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência (BENJAMIN, 1987).

Em *Acéphalle*, Bataille tenta a seu modo frear a locomotiva, cortando a cabeça do maquinista, do homem da razão e do capital. No entanto, no tempo do agora, a besta-fera liberada da prisão humana, através de um corte capital, talvez não seja mais apenas um animal orgânico e instintual se estrebuchando em busca de vida, mas sim um conjunto de entes inorgânicos desembestado, uma locomotiva sem maquinista composta de inventos tecnológicos, computacionais, robóticos e algorítmicos que aceleradamente nos conduzem e nos dominam para onde aponta a inteligência artificial — ou seja, para onde?

Infelizmente, a despeito dos esforços e dos alertas de incêndio expedidos por Bataille, Benjamin, Brecht e tantos outros, as máquinas, as tempestades e as nuvens cinzas de carbono continuam a se mover, de modo ainda mais errático e descontrolado, e assim a soprar o humano rumo a um futuro sem Terra ou a uma

Terra sem humanos. Para modificar os rumos, ou seja, para que seja possível assegurar que haja Terra para todos os “terranos” e terrestres — humanos e além de humanos —, é preciso se contrapor a todos os representantes das pulsões de morte e forçá-los a reorientar seus rumos para o estabelecimento de relações capaz de manter a vida. Isto é, transformar radicalmente a atual política de inimizade dirigida à Terra para uma interação marcada pela eroticidade, ou seja, orientada para as trocas e os ganhos mútuos de todas as partes envolvidas no jogo de composição da vida. Para isso, o que se impõe, de fato, é a metamorfose, ou o devir, mas um devir-terrano, ou como Bataille e seus colegas de *Acéphalle* exortavam, um devir total:

É preciso devir suficientemente firme e inabalável para que a existência do mundo da civilização apareça enfim incerta.

(...)

É tempo de abandonar o mundo dos civilizados e sua luz.

(...)

Secretamente, ou não, é necessário devir totalmente outros ou cessar de ser (ACÉPHALLE, (1936 [2016])).

Por enquanto, enquanto o estado-corporativo-militarizado não freia suas locomotivas, enquanto não atendemos ao imperativo de mudarmos as nossas vidas, como nos sugerem Rilke, Drummond e Sloterdijk, enquanto não devimos outros ou cessamos de ser, precisamos ao menos, no exíguo espaço-tempo que nos resta — seja lá qual for —, aprender a viver e, também, a fazer a vida irromper das ruínas em que nos encontramos. É o que nos sugere a antropóloga Anna Tsing em *Viver nas ruínas* (2019). Após estudar longamente lugares destruídos pelos maiores horrores do nosso tempo, como Chernobyl e Fukushima, assim como tantos outros lugares arruinados pela voracidade do AntropoCapitaloceno, seu trabalho revela que a vida é capaz de ressurgir mesmo nos lugares mais devastados e mais improváveis, e que uma boa prática de esperança ativa e criativa seria ocupar, no tempo do agora, as muitas ruínas que não cessam de surgir. Somente ocupando, reparando e remendando ruínas já estaríamos cultivando um modo de existir que nos leva além da revolta inerte — embora a raiva e a revolta, ela diz, não deixem de ser ingredientes absolutamente necessários para todos os processos de ocupação e de revitalização.

Como vamos viver nessas ruínas? No mínimo, devemos ocupar, ocupar e ocupar. (...) Ocupar é dedicar-se ao trabalho de viver juntos, mesmo onde as probabilidades estejam contra nós. É recusar — e também se recuperar. Se quisermos viver, devemos aprender a ocupar até os espaços mais degradados da vida na Terra. Nossa raiva é necessária. Sem isso, nós definhamos (TSING, 2019, p. 87).



Se revoltar, ocupar espaços, formar comunidades e, também, imaginar e contar outras histórias seriam, portanto, tarefas capazes de nos ajudar a adiar o fim do mundo, como nos sugere Ailton Krenak, em seu *Ideias para adiar o fim do mundo*, e também Donna Haraway, no filme *Story telling for Earthly survival*. Ambos, a seus modos, se recusam a trancar suas subjetividades no apocalipse e confiam ao imaginário — e em sua capacidade subversiva e insurgente — a tarefa de abrir caminhos, assim como também nos sugeria o compositor americano John Cage: “Abandone todas as trilhas surradas e você verá paisagens jamais vistas” (CAGE, 1963 [2013], p. 51). Mas para isso, primeiro, é preciso a revolta, como nos diz Haraway:

A coisa possível de se fazer neste mundo em que habitamos é a revolta, nos revoltarmos. É uma insurreição. Uma insurreição que recusa a paralisia da crítica, que diz que o mundo está acabando, porque ‘nós sabemos como tudo isso funciona’. Mas vocês [todos os outros] ‘são estúpidos, não sabem como funciona’. (...) Nós temos que praticar a guerra. Temos que estar a favor de certo mundo e não de outro. Nós somos contra alguns destes modos de fazer o mundo. Nós somos verdadeiramente contra a construção do oleoduto de Keystone, de chupar a terra até que ela esteja seca. É realmente muito importante estar em revolta. A favor de certas formas de vida e não de outras. É um tipo de guerra de mundos, mas uma guerra de mundos como parte de uma proposta de paz, uma proposição arriscada. Eu penso que há um caminho, uma mudança no mundo, e temos pouco tempo. Nós, seja quem for este nós, vivemos apenas um período de tempo, e temos um curto período de tempo para fazermos a diferença. Depois disso, as consequências em relação ao que provocamos... Bom, não falo de “nós” no sentido de “humanos”, mas significativamente de um tipo. Não sei. Não é o antropos, e acho que não é apenas o capitalismo, mas, bom, se tivermos que dar um único nome [Capitaloceno]. Nos últimos 500 anos temos saqueado a Terra até deixá-la seca, tornando-a um recurso a ser extraído. Extração que converte sua riqueza em capital. Bom, essa é uma análise bastante boa e precisa do que foi feito no planeta nestes 500 anos. Temos pouco tempo. Herdamos as consequências e agora temos que ver se a paz é possível (HARAWAY, 2016b).

Afinal, quanto mais perfurarmos o chão para extrair óleo, gás e metais do fundo da Terra, mais o peito do céu pesa, baixa e ameaça cair sobre as nossas cabeças. Quanto mais perturbamos o chão, mais rapidamente o “céu protetor” se converte em ameaça, nos deixando ainda mais desamparados. Em suma: quanto mais fundo penetrarmos na devastação, mais o céu baixa, o chão se desintegra e o espaço de vida possível se reduz.

Quando os brancos arrancam os minérios 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. (...) Ocorre o mesmo com todos os minérios, quando são queimados. (...) 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. (...) sabemos de onde provém essa fumaça maléfica. É a fumaça do metal. São todas a mesma fumaça de

epidemia xawara, que é nossa verdadeira inimiga. Omama enterrou os minérios para que ficassem debaixo da terra e não pudessem nunca nos contaminar. Foi uma decisão sábia e nenhum de nós jamais teve a ideia de cavar o solo para tirá-los da escuridão! Essas coisas malélicas permaneciam bem enterradas, e nossos maiores não ficavam doentes o tempo todo, como ficamos hoje. Todavia, os brancos, tomados por seu desconhecimento, puseram-se a arrancar os minérios do solo com avidez, para cozê-los em suas fábricas. Não sabem que, fazendo isso, liberam o vapor maléfico de seu sopro. Este sobe então para todas as direções do céu, até chocar-se com seu peito. Depois volta a cair sobre os humanos, e é assim que acaba nos deixando doentes. Seu veneno é terrível. Não sabemos o que fazer para resistir a ele. É por isso que ficamos tão aflitos. (...) todas essas fumaças, levadas pelo vento, caem sobre a floresta e sobre nós. Tudo isso se mistura, para se tornar uma única epidemia xawara, que dissemina por toda parte febre, tosse e outras doenças desconhecidas e ferozes que devoram nossas carnes. Essa xawara que invade a floresta inteira vai fazer de nós tatus esfumaçados para saírem da toca! Se o pensamento dos brancos não mudar de rumo, tememos morrer todos antes de eles mesmos acabarem se envenenando com ela! (KOPENAWA, 2015, p. 362-363).

Sendo assim, portanto, como não se revoltar? E como, então, se contrapor ao rumo do pensamento dos brancos? A raiva e a revolução, assim como a insatisfação e a transformação podem ser compreendidas, assim, como componentes fundamentais a todo processo criativo e regenerativo, como acreditava outro dramaturgo alemão, Heiner Müller, também herdeiro da “tradição revolucionária” de Bataille, Benjamin, Brecht e de todos aqueles que se recusaram a naturalizar o atroz e que se empenharam em transformar o horror em impulso para a criação:

Insatisfação com o mundo é a fonte de toda inspiração, seja no teatro, nas artes visuais ou na literatura. Se você está satisfeito ou gosta do mundo do jeito que ele está, então você não precisa criar nada, pode reclinar seu corpo e descansar (MÜLLER, 2001).

Em tempos de pandemia e de múltiplos céus que desabam sobre as nossas cabeças, encontrar a insatisfação não é difícil. O desafio, no entanto, é saber o que fazer com isso, e ter a energia necessária para manter-se de pé e atuando contra todo o acúmulo de sedimentos e de escombros catastróficos que pesam sobre nossos ombros. Mas é precisamente esta, talvez, a tarefa do encenador-sísifo dos nossos tempos. E sendo assim, portanto, podemos até imaginá-lo, com o seu corpo curvado, carregando um Atlas de detritos sobre as suas costas e reunindo as últimas forças necessárias para alcançar o teatro e subir ao palco — o seu cume da montanha. É neste lugar, nesta cena vazia e aberta, seu eterno e efêmero refúgio, que ele pode, enfim, respirar novamente. A cena é, portanto, o seu balão de oxigênio, mas também o seu laboratório. O lugar em que o artista respira e transpira sem descanso, mas com entusiasmo. Afinal, ele tem um mundo aberto diante de si. Uma cena livre para a sua imaginação. Um espaço vazio para a experimentação de

ficções e de outras realidades. E é assim, portanto, que seu laboratório de mundos entra em atividade, reunindo elementos materiais e imateriais, saberes transdisciplinares, diferentes formas de arte e atores heterogêneos para formular, em conjunto, outros modos de relação e de convivência e, a partir de então, outros modos de existir e de reativar a vida a partir das ruínas. Tal como as páginas de *Documents*, uma revista “colocada sob o signo do impossível” (HOLLIER, 1991 [2013]), a cena de hoje, talvez, também venha a ser, no porvir, o documento de uma época que nos demandou a metamorfose e o impossível e que, portanto, suplica ao teatro que reassuma sua vocação imaginativa. A sua potência como lugar do impensado, de outro real inventado, aparentemente impossível, mas milagrosamente e materialmente instaurado diante de nós. A cena, portanto, como o refúgio do possível e como lugar do reencanto, onde o humano se reenvolve com a terra e com o húmus, e por onde a vida, enfim, pode se reerguer, por entre as ruínas e solos inativados do AntropoCapitaloceno. É desse olhar e dessa fé que, talvez, precisamos.

As paisagens globais de hoje estão repletas desse tipo de ruína. Ainda assim, esses lugares podem ser animados apesar dos anúncios de sua morte; campos de ativos abandonados às vezes geram novas vidas multiespécies e multiculturais. Em um estado global de precariedade, não temos outras opções além de procurar vida nessa ruína. (...) devemos procurar nas ruínas da civilização o conhecimento colaborativo. De fato, é principalmente aí que podemos encontrar as relíquias da natureza (TSING, 2019).

## 4.

### Reações ao Antropoceno

#### 4.1 Como não ser antropocêntrico?

Em 2014, durante a realização do colóquio “Os mil nomes de Gaia” na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, pude realizar uma breve entrevista com o antropólogo e filósofo francês Bruno Latour acerca do Antropoceno e sobre a forma pela qual seus diferentes projetos artísticos se relacionam e reagem ao tema. Diante do crescente e acelerado impacto antrópico na desestabilização do Sistema Terra – desequilíbrio climático, aquecimento global, extinção massiva de espécies, exaustão de recursos, acidificação dos oceanos e transtornos biogeoquímicos diversos –, perguntei a Latour se tal situação-limite exigiria do humano algo mais do que uma tardia e, talvez, ineficaz “tomada de consciência” em escala global?

A pergunta — “O que fazer para deixarmos de ser antropocêntricos?” — sublinhava, em sua formulação, a indispensabilidade do ato, ou o elo indissociável entre pensamento e ação como fundamental para evitar o pior por vir. Esta grande virada ontológica, portanto, teria de ser necessariamente acompanhada e efetivada por gestos geopolíticos, por esforços coletivos e individuais de “descentramento”, isto é: práticas de composição e de manutenção da vida orientadas a estabelecer relações horizontais, colaborativas e de mútuo ganho entre “humanos” e “além de humanos”. Tudo isto, claro, a começar por uma radical transformação do sistema socioeconômico vigente, ou seja, de inversão de todos os sinais do capitalismo, implementando políticas de decrescimento econômico, desaceleração dos ritmos de acumulação e de concentração de capital, e drástica redução dos níveis de extração e de consumo dos recursos da Terra. Se trataria, portanto, de uma coreografia geopolítica de urgência, produzida por gestos e deslocamentos rápidos e precisos, como atos-reflexos ou reflexões ativas geradas por nosso instinto de sobrevivência. Em outras palavras, a pergunta endereçada a Latour sondava a necessidade e as possibilidades de metamorfose do ethos, do nomos e da subjetividade antropocêntrica e capitalística. Buscava compreender de que modo seria possível – se é que seria possível – mobilizar uma ruptura radical com a cosmovisão moderno-capitalista que ainda hoje posiciona o humano no centro, no topo e no

controle do jogo de forças cósmico-terreno que produz e desproduz, viabiliza ou inviabiliza a cena da vida.

Rever tal pergunta aos olhos de hoje — passados oito anos de mais palavras ao vento e quase inexistentes movimentos centrífugos ou metamórficos —, nos leva a imaginar, no agora, quão mais ágil e efetiva teria de ser tal coreografia de deslocamento e de retirada do humano desta centralidade autodeterminada — uma cosmovisão não apenas ilusória como ameaçadora ao próprio humano e a todo o conjunto de vivos que compõem e mantêm a biodiversidade, a bioatividade e a habitabilidade do Sistema Terra.

A cada ano que passa — em que se elevam simultaneamente a temperatura global, a poluição atmosférica, a acidificação dos oceanos e a extenuação dos solos — tal metamorfose se torna tão inadiável quanto inevitável. Afinal, no que diz respeito aos “humanos”, a “perseveração da espécie” depende, agora, não mais de sua ilimitada capacidade de avanço, de expansão e de adaptabilidade ao meio, mas de um recuo e, sobretudo, de um duplo devir: 1) antidesenvolvimentista; compreendendo o desenvolvimento moderno-capitalista como política de “des”envolvimento e de desligamento do humano em relação à Terra e à vida; e 2) contra progressivo; entendendo a dinâmica do progresso capitalista como política de crescimento infinito do capital via ilimitada extração dos recursos da Terra, a despeito da sua quantidade finita e de sua limitada velocidade de regeneração.

Em *Macbeth* (1606), William Shakespeare descreve, em diferentes passagens, a exasperação existencial de seu personagem-título, em sua busca pela capacidade de pensar e agir a um só tempo, sem que o pensamento retarde a ação, e sem que a ação se antecipe ao pensamento. É precisamente este impasse que vivemos, ou seja, como pensar-agir a um só tempo? — embora, talvez, estejamos vivendo um quadro mais complexo, um caso em que um tipo de “pensamento-ação”, capitalista, detém uma força capaz de neutralizar quase todas as ações e, também, combater outras formas de pensamento. O que torna a nossa exasperação ainda maior. Sendo assim, diante da ampliação dos nossos desafios e do estreitamento da janela temporal que ainda há para se evitar o pior do Antropoceno — um aumento da temperatura média global que alcance entre 2 e 4°C e suas devastadoras consequências —, torna-se urgente perguntar neste momento, tal como Macbeth, de que modo um outro “pensamento-ação” pode interceder simultaneamente neste tempo, para: 1) *descentrar* o humano, desconstruindo a farsa

antropocêntrica que ainda vigora na cena mental dos “humanos”; e 2) evitar, assim, as mais graves consequências: que uma farsa ontocosmológica se transforme numa incontornável tragédia geoecológica.

Neste sentido, cabe a seguir investigar que metamorfoses e rupturas subjetivas e que propostas artísticas e estéticas — sobretudo das artes da cena e dos corpos — podem emergir e intervir nesta cena de colapsos, ruínas e conflagrações produzida pelo AntropoCapitaloceno.

Retornado às perguntas endereçadas a Latour na referida entrevista — “É possível deixarmos de ser tão antropocêntricos?” e “O Antropoceno exige que deixemos de ser antropocêntricos?” —, Latour afirmou que “todo animal é autocentrado, todos os animais ou organismos são assim”. No entanto, sabemos que bactérias, fungos, algas e plantas não são — ou não tanto como “nós”. Sendo assim, portanto, por que tão autocentrados? Imperativo genético? Gene egoísta? Uma tira de DNA pode ser egoísta? Um gene tem um eu? Determinismo indesviável? Teleologia inescapável? Escatologia genética? Na verdade, o que vivemos hoje é a expressão acentuada do neodarwinismo capitalista, ou seja, uma distorção de perspectivas que unificou as ideias de “competição” e de “sobrevivência do mais forte” e, assim, transformou a vida numa infernal e interminável sucessão de lutas competitivas, em que a vitória de si deve significar sempre a derrota e mesmo a morte do outro. Sendo assim, como se contrapor a tal perspectiva e atenuar as suas consequências mais negativas? Um bom começo seria revitalizar a concepção de evolução defendida pela bióloga Lynn Margulis, segundo a qual o processo evolutivo se dá através de colaboração mútua, de troca de informações e de interdependência entre os organismos. No entanto, a questão permanece. Afinal, é possível que o conhecimento, a razão e a consciência nos retirem sozinhos desse abismo? Qual é o papel do *pathos*, da sensibilidade e das emoções nesta tarefa de se contrapor aos monstros da razão capitalista e neodarwinista? De que modo as práticas artísticas e estéticas, neste mesmo sentido, poderiam afetar e reconfigurar nossas sensibilidades e, assim, transformar nossos modos de perceber, pensar e viver a vida? Como as artes da cena e do corpo, as artes performativas, poderiam intervir na tarefa de se contrapor e de infletir as pulsões de morte para outros destinos, a fim de que o circuito energético da vida permaneça em movimento?

## 4.2 A importância do pathos

Em *A estranha ordem das coisas* (2018), o neurocientista português António Damásio chama a atenção ao fato de que “os sentimentos não têm recebido o crédito que merecem, como motivos e monitores das proezas culturais humanas”. Damásio afirma que o *Homo sapiens* se distinguiria de todos os outros seres vivos por sua capacidade de invenção cultural — sua coleção de objetos, práticas e ideias —, e que toda a saga das culturas humanas foi desencadeada, necessariamente, por um componente específico: “Esse algo é um motivo. Refiro-me especificamente aos sentimentos, desde dor e sofrimento até bem-estar e prazer” (DAMÁSIO, 2018). Damásio afirma que as coisas não são inventadas por “um esporte intelectual”, mas surgem como “consequências de sentimentos”, de motivos que permanecem até hoje: “As pessoas precisam reduzir seu sofrimento”. Não estaríamos em outra situação em meio ao Antropoceno, ou seja, plenos de motivos para buscar bem-estar e algum prazer de viver, assim como reduzir nosso sofrimento diante das ameaças que vêm em nossa direção. Mas no que se refere ao lugar das artes, em sua relação com as nossas emoções e sensibilidades, para além da sua capacidade de nos oferecer “ganhos de prazer” sensíveis imediatos e, assim, reduzir nosso sofrimento — mesmo que sejam anteparos efêmeros contras as incessantes investidas das forças de morte —, cabe aqui perguntar de que modo as práticas estéticas e artísticas poderiam afetar nossas sensibilidades e percepções não a fim de gerar prazer e reduzir o desprazer, mas, sobretudo, para nos “sensibilizar”, isto é: nos tornar “mais sensíveis” para as ameaças, impasses e desafios trazidos pelo Antropoceno. Para, enfim, reconfigurar e recalibrar nossas sensibilidades e nossos sentidos, nossas percepções e reflexões, para que estejamos mais capacitados e preparados para a tão necessária metamorfose dos nossos modos de sentir, pensar e viver.

A atividade cultural começa e permanece profundamente alicerçada em sentimentos. Precisamos reconhecer a interação favorável e desfavorável dos sentimentos com o raciocínio se quisermos compreender os conflitos e as contradições humanas (DAMÁSIO, 2018).

Toda construção e transformação no conjunto de hábitos e de práticas que formam o ethos humano, portanto, é resultado de um vasto conjunto de sensações e de reações emocionais diante de acontecimentos ou situações que põem em risco

sua existência. Seria plausível, portanto, pensar no papel crucial das sensações e das emoções quando, diante do Antropoceno, temos a existência e a perseverança da espécie tão seriamente ameaçadas por diferentes possibilidades de extermínio, seja por catástrofes geoecológicas como por desenvolvimentos tecnocientíficos capazes de superar e descartar o humano. Mas se uma reponsabilidade ética nos leva a buscar caminhos para potencializar a viabilidade da vida e a habitabilidade do planeta também para os humanos, cabe a questão de que papel as artes e sua relação com os afetos, as sensações e as emoções podem desempenhar nesta tarefa de reconfiguração subjetiva, estética e ética do humano em direção a um modo de existir afeito à viabilidade da vida no planeta. É a este empenho de fazer com que as artes possam intervir na metamorfose das sensibilidades e dos hábitos humanos que o antropólogo, sociólogo e filósofo das ciências Bruno Latour e seus muitos colaboradores têm se dedicado desde o começo dos anos 2000.

### **4.3 Anestesia e palidez**

Apesar de toda a sua evidência, tamanho e perigo, o Antropoceno parece, até o momento, não gerar reações emocionais e sensíveis à altura ou compatíveis com as suas “dimensões”. Tal incompatibilidade ou dessintonia, entre o tamanho e a intensidade da ameaça e a palidez e a anemia das respostas sensíveis e práticas a este perigo, passou a ser percebido por diferentes pensadores como um curioso e inquietante enigma estético e político a ser melhor investigado. Entre estes inquietos pensadores estava Latour, que passou a se aproximar gradualmente do campo das artes e da estética em busca de compreender por quais motivos os nossos diferentes afetos e faculdades sensíveis ainda se mostravam tão atrofiados e tímidos em suas reações ao Antropoceno, e de que modos tais afetos e sentidos poderiam ser mobilizados e estimulados a reagir de modo mais veemente a algo tão evidentemente assustador e terrível.

### **4.4 Um problema estético**

No começo de suas proposições artísticas em resposta ao Antropoceno, Latour percebe, antes de tudo, a necessidade de “tornar a arte mais afinada às questões do presente”, posto que “as questões levantadas pela arte em relação à



ciência eram, até bem pouco tempo, extremamente pobres” (LATOUR, 2014). Para o sociólogo, até o começo dos anos 2010, os artistas, de modo geral, detinham um repertório “muito pequeno, uma abordagem política marcada por clichês” (idem) em relação a temas como o Antropoceno ou a questões vinculadas à emergência climática. Ao mesmo tempo, Latour também percebia a necessidade de as ciências se aproximarem e se relacionarem com as dinâmicas da política e da sociedade, e que uma mobilização social à altura da urgência do Antropoceno, capaz de afetar e redesenhar prioridades econômicas e políticas, requeria um maior empenho e uma maior capacidade de se “criar instrumentos que nos sensibilizassem” para os novos e alarmantes repertórios trazidos à tona pelas ciências da Terra. A incursão de Latour ao campo das artes, portanto, parte da compreensão do potencial estético das artes — sua capacidade de afetação, mobilização e transformação sensível. As artes, em suas mais variadas formas e linguagens, passam a ser percebidas e experimentadas por Latour como potenciais espaços e ferramentas de sensibilização e de mobilização individual e social para os conhecimentos já adquiridos e distribuídos pelo saber científico:

Há um link interessante, uma ligação entre o que chamo de estatísticas da ciência e a construção de instrumentos para que nos tornemos mais sensíveis a estes dados, para que nos sensibilizemos a partir das estatísticas e dados obtidos pela ciência. (...) Já criei festivais, exposições, mas você pode fazer poesia, cinema ou teatro. O papel ou a parte que cabe à arte, nesse sentido, ainda não foi alcançado. Não há muita gente trabalhando para nos tornarmos mais sensíveis às estatísticas sobre o que está acontecendo. Temos que reconstruir inteiramente a nossa sensibilidade. Temos que nos tornar mais sensíveis à Gaia (LATOUR, 2014).

A fala de Latour evidencia uma peculiaridade no modo como a humanidade (não) tem respondido ao Antropoceno e a seus principais desdobramentos, tais como o colapso ecológico e climático. O antropólogo reconhece, por um lado, a nossa alta capacidade de aferir tecnologicamente e compreender a gravidade da questão, mas observa que tal capacidade técnica e cognitiva não é acompanhada por reações sensíveis à altura do problema. Latour identifica a ausência de um “sentimento de urgência”, como sendo resultado de uma espécie de “desconexão” entre nossas faculdades sensíveis e intelectivas, entre a nossa capacidade de percepção e nossa incapacidade de reagir emocionalmente à altura da ameaça que o Antropoceno apresenta. É justo neste abismo, neste desligamento entre *pathos* e *logos*, que Latour posiciona suas propostas potencialmente estéticas e artísticas,

sejam as suas diferentes exposições ou as performances teatrais que ele vem realizando desde 2002.

O teatro nos permite criar algo que mistura uma espécie de assembleia política com dramatização e desdramatização, simultaneamente. (...) o teatro é muito útil nesse sentido (da sensibilização), porque o que se faz no teatro é criar uma atmosfera. Fora isso, no teatro as coisas podem dar errado, elas acontecem em tempo real, então essa ação simultânea de dramatizar e desdramatizar provoca envolvimento [emocional] e distanciamento [crítico], e é exatamente isso o que precisamos para lidar com essa questão. Porque não basta sair por aí se esgoelando. Se você grita “fogo” as pessoas saem correndo da sala, começam a correr, vão embora. Você tem que gritar que há fogo, mas fazer com que as pessoas fiquem e pensem no que fazer a respeito (LATOUR, 2014).

As atividades artísticas de Latour se iniciam em 2002, ao lado do curador austríaco Peter Weibel, responsável pela programação do Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe (ZKM). Juntos, Latour e Weibel realizam a exposição *Iconoclash* (2002) e, ao longo dos anos seguintes, apresentam outras três grandes mostras: *Making things public* (2005), *Reset modernity!* (2016) e *Critical zones* (2020). Em paralelo a suas intervenções visuais, Latour cria a web ópera *Paris: ville invisible* (2004), a exposição *La chose publique: Atmosphères de la democratize* (2005), e então se associa com a diretora teatral Frédérique Ait-Touatti e sua companhia, a Cie. Zone Critique. Juntos, articulam história das ciências, teatro e filosofia para investigar as consequências estéticas e políticas das mudanças apresentadas pelas ciências do Sistema Terra. Encenam os debates *Tarde/Durkheim* (2007), *Bergson/Einstein* (2010) e *Anthropocène Conférence* (2015), e depois criam as peças *Gaïa Global Circus* (2013-2016), *Le Théâtre des Négociations* (2015), além das conferências encenadas *INSIDE* (2016) e *Moving Earths* (2020).

Na introdução ao livro *Diante de Gaia*, Latour nos conta que sua investigação acerca da mítica figura de Gaia foi despertada por uma dança, *The angel of geostory*, de Stefany Ganachaud, criada em referência à famosa imagem conceitual do Anjo da História elaborada por Walter Benjamin a partir do quadro *Angelus novus*, de Paul Klee, para sua tese número IX de “Sobre o conceito de história”. Nesta tese, como já vimos, o ensaísta alemão toma a tempestade como imagem do progresso humano, e diagnostica a aventura capitalista como um processo de produção e de acumulação de catástrofes, de escombros e de ruínas: “É preciso basear o conceito de progresso na ideia de catástrofe. Se as coisas continuarem a caminhar assim, será a catástrofe” (BENJAMIN, 1987). Os ventos poluidores e pandêmicos que correm na atmosfera do AntropoCapitaloceno podem ser vistos, neste sentido, como etapa acelerada da tempestade evocada por

Benjamin, e o Antropoceno, assim, como um tempo em que o anjo da geo-história abre suas asas e arregala seus olhos diante de uma imensurável e terrível ameaça. Em *Diante da Gaia*, Latour nos conta como esta dança foi capaz de o afetar e reconfigurar sua sensibilidade:

Tudo começou com a imagem de um movimento de dança a que assisti, há dez anos, e da qual não consegui me livrar. Uma dançarina, correndo de costas para escapar de algo que devia lhe parecer assustador, não parava de olhar para trás, sempre mais inquieta, como se a sua fuga acumulasse atrás de si obstáculos que constrangiam cada vez mais seus movimentos, até que ela foi impelida a se virar por completo; e aí, suspensa, imóvel, ela via, vindo em sua direção, algo ainda mais assustador do que aquilo de que fugia — a ponto de forçá-la a ensaiar um gesto de recuo. Ao fugir de um horror, ela encontrava outro, em parte criado por sua fuga (LATOUR, 2020b).



Figura 7. Cena da obra *The angel of geostory*, de Stefany Ganachaud. Fonte: reprodução da internet.

Fiquei convencido de que essa dança expressava o espírito do tempo; de que ela resumia, em uma única situação, muito perturbadora para mim, aquilo de que os modernos haviam inicialmente fugido — o arcaico horror do passado — e aquilo que eles devem enfrentar hoje, que é a irrupção de uma figura enigmática, fonte de um horror que se encontrava diante de nós, e não mais às nossas costas. É a irrupção desse monstro, meio ciclone, meio Leviatã, que registrei a princípio com um nome bizarro: Cosmocolosso. (...) De imediato ela se fundiu na minha cabeça com outra figura muito controversa sobre a qual eu havia meditado ao ler James Lovelock: Gaia. Aí não tive escapatória: precisava compreender o que chegava a mim sob a forma muito angustiante de uma força ao mesmo tempo mítica, científica, política e, provavelmente, religiosa (LATOUR, 2020b).

#### 4.5 Curto-circuito estético

Foi a partir desta transformação subjetiva e sensível provocada por uma dança que Latour passou a investigar mais de perto, em seus muitos artigos, ensaios e proposições artísticas, as causas e os efeitos das discrepâncias entre as reações sensíveis e políticas humanas face as dimensões e os perigos do Antropoceno.

Latour aponta que tanto nossa “responsabilização” sobre o problema como nossa “compreensão daquilo que fizemos coletivamente” são ainda pequenas demais face à escala do que produzimos. Haveria, portanto, no interior da desconexão entre as nossas capacidades de percepção intelectual e de reação emocional uma desconexão de escala, entre a grandiosidade e a gravidade do Antropoceno e as nossas diminutas e tímidas respostas sensíveis e políticas, assim como uma desconexão entre a magnitude dos nossos atos e impactos e o ínfimo reconhecimento ou mudança em relação aos nossos modos de agir e atuar na Terra. No artigo *Esperando Gaia*, Latour expressa, logo de saída, uma das formas de desconexão que estaria a nos impedir de reagir à altura ou conforme ao tamanho e à gravidade do Antropoceno:

Uma das razões pelas quais nos sentimos tão impotentes quando chamados a nos preocupar com a crise ecológica é a total desconexão entre, de um lado, a extensão, a natureza e a escala dos fenômenos e, do outro, o conjunto de emoções, hábitos de pensamento e sentimentos que seriam necessários para lidar com essa crise. (...) Por isso, este ensaio tratará principalmente dessa desconexão e do que fazer diante dela (LATOUR, 2021a).

Problema grande e ameaçador demais, respostas pequenas e fracas demais. Tal desconexão ou desmedida — entre a grandeza do Antropoceno e a pequenez das respostas humanas — é, certamente, o principal fator que inquieta e mobiliza Latour a pensar e a agir em múltiplas direções para articular as artes aos campos da filosofia e da política, a fim de que possamos nos tornar mais “sensíveis” ao Antropoceno, às manifestações de Gaia e às suas piores consequências se permanecermos inertes, anestesiados e ensimesmados, isto é: insensíveis ao fato de que na atual cena da vida aquele antigo e estático cenário de fundo para os dramas humanos, a idílica e distante natureza, com seus contornos e movimentos representáveis e controláveis aos nossos olhos, de repente se insurgiu e reassumiu sua forma mítica, a volúvel e implacável Gaia. Com seu humor imprevisível e com sua incomensurável força de criação e destruição, Gaia agora se agita, despertada por nossas perturbações, para dominar a cena que sempre foi sua, atuando de tal modo que, muito em breve, pode vir a expulsar da cena, sem nem perceber, aquele vaidoso e autocentrado ator que se pensava protagonista de uma peça da qual nunca teve qualquer controle ou centralidade — e pior, nunca foi nada mais do que um coadjuvante impertinente e absolutamente dispensável.

Em *Onde aterrar?*, Latour detalha este momento de intensa transformação na cena do mundo. Evoca o Holoceno, época anterior ao Antropoceno, como o momento de um palco-mundo estabilizado por mais de 11 mil anos, em que se pode

perceber com nitidez a performance destacada deste humano e suas transformações nesta paisagem “imóvel”. O Antropoceno, no entanto, é o instante de uma mutação em que o palco e o cenário de repente se desnaturalizam e ganham agência, se descolam abruptamente do solo e do fundo fazendo tremer e chacoalhar toda a cena e tudo que há nela. As “pequenas flutuações climáticas” do Holoceno se tornam intensas perturbações capazes de mobilizar todo o Sistema Terra. Se no Holoceno os pretensos protagonistas humanos modificavam apenas de raspão este ambiente ao redor, o cenário de seus dramas, no Antropoceno “esse mesmo cenário, os bastidores, o proscênio e a própria edificação do teatro” tomaram o palco “e disputam com os atores o papel principal” (LATOUR, 2020a, p.44):

Isso muda todo o enredo e sugere outros desfechos. Os humanos não são mais os únicos atores, ainda que acreditem desempenhar um papel muito mais importante do que realmente possuem. A única coisa que sabemos com certeza é que não mais podemos nos contar as mesmas histórias. O suspense prevalece em todas as frentes (idem).

Em meio a esta cena instável e em aberto, se as artes e os artistas têm algum papel este é, antes de tudo, o de ajustar nossas perspectivas e recalibrar nossas sensibilidades, tanto para que nos tornemos mais sensíveis e preparados para lidar com a performance de Gaia, assim como para que estejamos menos cegos e desprotegidos pela nossa arrogância e onipotência.

Isso é viver no Antropoceno: “sensibilidade” é um termo que se aplica a todos os actantes capazes de espalhar um pouco mais longe seus sensores e de fazer os outros sentirem que as consequências de suas ações os afetarão, caindo sobre eles e vindo a assombrá-los. Quando o dicionário define “sensível” como “o que detecta ou reage rapidamente a pequenas mudanças, sinais ou influências”, esse adjetivo se aplica tanto a Gaia como ao Anthropos — mas somente se este estiver equipado com receptores suficientes para sentir as retroalimentações (LATOUR, 2020b).

De certa forma, pode-se dizer que a aproximação de Latour ao campo das artes se inicia, portanto, a partir do diagnóstico de um problema estético, ou seja, a identificação de uma desproporção entre o empenho intelectual e o envolvimento emocional, entre nossa alta capacidade de produzir saberes e informações e a nossa baixa capacidade de sentir e reagir emocionalmente a estes dados, em suma, uma certa desconexão entre os nossos processos sensíveis e intelectuais, uma ausência de liga entre emoção e compreensão, páthos e logos. Em outras palavras, um curto-circuito estético estaria desligando as nossas faculdades de perceber e de sentir, estas capacidades humanas que, articuladas, dão origem ao termo estética — entendido etimologicamente como aquilo que sensibiliza, ou que afeta, mobiliza e transforma os sentidos e as percepções sensíveis. Tal desconexão também nos faz

perceber que são estas faculdades que, se ligadas e conectadas devidamente, podem nos fazer pensar e agir ao mesmo tempo, tal como urgentemente precisamos.

#### 4.6 Páthos contra Plato

Podemos lembrar, ainda, que muito antes dos modernos, e de todos os cortes e desconexões operados a partir de Descartes — entre logos e páthos, mente e corpo, humano e animal, cultura e natureza, entre tantos outros —, a força do logos platônico residia precisamente nesta desconexão entre sentir e saber, sensação e conhecimento. Neste sentido, Platão considerava que as emoções e as sensações suscitadas pelas artes deveriam ser evitadas, posto que iludiam, enganavam, confundiam, em suma, afastavam o humano do real e da verdade. Em uma espécie de virada patológica contra as desconexões da modernidade e da antiguidade clássica, as emoções e as sensações começam agora a ser reabilitadas, após séculos de rebaixamento e de recalque, como instrumentos indispensáveis para a tarefa de nos reorientar e nos reconectar a um real que tem sido distorcido pelo império da razão tecnocientífica. Boa parte do empenho filosófico e artístico de Latour, portanto, tem sido justamente o de religar aquilo que Platão desligou, a relação, indissociável, entre logos e páthos, entre a ciência e a arte, entre a filosofia e o teatro, reativando, assim, o traço ancestral do espetáculo trágico grego — aquele ao qual os filósofos gregos tanto se opuseram —, ou seja, o teatro como lugar de conexão entre sentir e saber, entre sensação e intelecção, em suma: o teatro como lugar em que se pensa sentindo e em que se sente pensando.

#### 4.7 Teatro patológico e filosófico

Realizador de um teatro a um só tempo patológico e filosófico — marcado pela condição desprotegida e desamparada do humano em meio às forças do natural cósmico-terreno —, o encenador italiano Romeo Castellucci empenha-se em afetar e desestabilizar, antes de tudo, o páthos, as sensações físicas e psíquicas do espectador. Sua principal intenção, sobretudo, é manter estas sensações e impressões numa região de liminaridade e de instabilidade, ou seja, em movimento contínuo de deslizamento entre opostos, em oscilação e em mutação, sempre

ambíguos e indefinidos, como forma de convocar o trabalho, igualmente contínuo e incessante, das nossas faculdades intelectivas.

A fim de produzir tais afetações e desestabilizações sensíveis e psíquicas, Castellucci concentra sua investigação artística na busca por elementos materiais e imateriais, visuais e sonoros potencialmente capazes de afetar de modo imediato e simultâneo todo o equipamento sensorio-perceptivo-psíquico do espectador. O diretor italiano caracteriza seu trabalho como uma experiência física, corporal e mental, em que imagens, corpos, sons e cheiros são dispostos em cena a fim de desestabilizar e de reconfigurar os parâmetros sensíveis e perceptivos do espectador.

Seu trabalho como encenador, portanto, concentra-se em elaborar uma composição de elementos e de linguagens na cena do palco a fim de que se produza, por fim, um drama (desestabilização) das sensações e das percepções na cena corporal e mental do espectador. É através da imediatez e da intensidade da presença destes elementos e linguagens — corpos, vozes, sons e imagens — que Castellucci busca produzir um ataque direto na cena física (corpo-mente) do espectador, em todo o seu aparato sensorio-perceptivo.

Para isso, cada elemento disposto em cena — e, assim, o espetáculo como um todo — deve emergir como um significante carregado de uma multiplicidade de signos possíveis, a fim de que estes sejam abertos, desdobrados e interpretados em múltiplos sentidos. Para Castellucci, quanto mais aberto e polissêmico for cada elemento manifestado em cena — e, assim, o espetáculo como um todo — mais artisticamente “eficaz” é a sua obra. É a partir desta premissa que os sons, as vozes, as imagens, os corpos e todos os elementos que irrompem na cena de Castellucci são elaborados como elementos comunicantes e não comunicativos, como significantes abertos e não como signos fechados, a fim de que o espetáculo e, sobretudo, o espectador ultrapassem a lógica da informação, da compreensão conclusiva e da significação fechada, para a lógica da experiência estética, ou seja, de uma vivência e de uma fruição sensível que abra espaço a um jogo de produção e de transformação de sentidos e de significados. Em suma: uma experiência marcada pela liminaridade, pela ambiguidade, pela instabilidade e pela metamorfose contínua, tanto da cena do palco como da cena corporal-mental espectador.

Temos que quebrar o espelho. Em nenhum momento há uma única imagem, há sempre várias, há uma pletora, uma abundância excessiva. De certa forma, trata-se de treinar o olhar do espectador, e para isso você tem que esgotá-lo. A peça é como um acordeão, passamos da calma aos momentos de sobrecarga, trata-se de enfatizar o olhar para torná-lo ativa, para despertá-lo. Temos que reconfigurar o olhar enfatizando-o, temos que dobrar o olhar, não podemos procurar um olhar bidimensional como aquele que temos diante da mídia e da informação. Em meu trabalho não há informação, por isso temos que torcer aquele olhar acostumado com o qual chegamos ao teatro. É sempre preciso pagar para olhar, é por isso que é um trabalho duro (CASTELLUCCI, 2021a).

Trata-se, portanto, de um teatro que insta e convoca o espectador a criar sentidos e caminhos em meio a uma vivência marcada pela instabilidade e pela indeterminação. Um teatro que encena e nos sensibiliza ao estado do mundo e da vida, em que as cenas do palco e do corpo-mente do espectador são instáveis e imprevisíveis tal como a terra e a Terra, “as Terras, ambas, que hoje parecem nos fugir sob os pés” (CASTRO, 2021).

A sensação mais precisa e mais aguda, para quem vive neste momento, é não saber onde está pisando a cada dia. O terreno é frágil, as linhas se dividem, os tecidos esgarçam, as perspectivas oscilam. Então se percebe com maior clareza que estamos no “inominável atual” (CALASSO, 2020).

#### 4.8 A arte do espectador

Para Castellucci, portanto, o teatro de hoje é um teatro que exige um empenho de resiliência e de criação do espectador — em que não há mais a possibilidade de o espectador se colocar na posição de apenas assistir e contemplar o mundo à distância, de modo desafetado e sem envolvimento. Trata-se de um teatro que instaura e nos arrasta ao problema, mas não oferece respostas. Um teatro que encena um mistério a ser vivenciado, e não um enigma que guarda soluções a serem encontradas no palco. É neste sentido que Castellucci afirma que o teatro é a arte do espectador. É ele quem atua e cria o espetáculo, posto que o teatro, para Castellucci, acontece e se revela na cena física — corporal e mental — do espectador, durante e após o espetáculo. É no espectador que o páthos ativa o logos, que a comoção gera elaboração intelectual, que a sensação força o trabalho de produção de linguagem, de formulação de imagens, ideias e sentidos.

Uma obra não é um trabalho acabado, fechado. É uma luta na mente e no corpo do espectador. (...) O teatro é, acima de tudo, a experiência individual do espectador. Há tantas pessoas no teatro — um autor, um diretor, atores e outros — mas a única figura interessante é o espectador. O teatro é a epifania do espectador. (...) A arte de nossa época é a arte do espectador (CASTELLUCCI, 2016a, p. 157).



Portanto, para ele, o teatro e o espetáculo não são exatamente “o conjunto de objetos, sons, movimentos, luzes, formas que se veem no palco”. O “espetáculo definitivo” e o “palco definitivo”, como diz, estão no corpo-mente do espectador: “Quando falo de corpo, falo sobretudo do corpo do espectador, que é o quadro final. O quadro final é o seu espírito, o seu cérebro, o corpo. É uma experiência completamente física” (CASTELLUCCI In. FERREIRA, 2016). É no corpo do espectador, portanto, que pode se dar a experiência estética, ou seja, a vivência da desestabilização e da metamorfose dos “sentidos”, a transformação dos modos de sentir, perceber e pensar a realidade. É no seu corpo e com o seu corpo que o espectador vive e elabora, a seu modo, esta experiência. Afinal, se os elementos dispostos na cena de Castellucci são significantes abertos, cujos significados não estão determinados ou definidos. Se estes elementos são intensamente perceptíveis, porém não exatamente inteligíveis, assim como as relações entre eles não são comuns ou reconhecíveis, o que há na base da cena de Castellucci é uma espécie de campo minado, repleto de pequenas armadilhas e explosões capazes de gerar fissuras, buracos, espaços abertos para a entrada da imaginação do espectador; abismos que convidam o trabalho de inteligência, de interpretação e de produção de sentidos. É esta a tarefa criativa, a arte do espectador — não dos performers ou do encenador.

Trabalho, principalmente, com a imaginação do espectador. Acredito nele como um criador. O meu dever é oferecer questões, problemas, e não solucionar nada. É como se este fosse o sentido da arte, criar espaços para que os espectadores entrem e se engajem com seus cérebros, corpos e com os mais conflitantes sentimentos (CASTELLUCI, 2014).

Cabe ao encenador, por sua vez, escolher e justapor elementos e, assim, compor e instaurar formas de presença em cena, enquanto ao espectador cabe produzir sentidos e ideias a partir daquilo que sente e percebe. Seu teatro requer do espectador, portanto, uma postura ambígua: uma atitude “passiva”, no sentido de abertura ao olhar e à escuta, porém uma atitude “ativa” no que se refere à construção dos sentidos. Afinal, a primeira condição para que se possa vivenciar uma experiência estética, isto é, transformadora, é a abertura e a disponibilidade para se deixar tocar e se afetar pelo outro, pelo que nos é externo, estranho, estrangeiro, por aquilo que, muitas vezes, não nos é imediatamente reconhecível, compreensível e familiar. Sendo assim, colocar-se em abertura e disponibilidade para ser afetado e transformado pelo outro, pelo estranho e pelo desconhecido, é se colocar, em certa

medida, no lugar ou na condição da “infância do teatro”, como diz Castellucci, ou seja, na perspectiva de uma criança aberta a um novo mundo. É por isso que, para Castellucci, o seu teatro é marcado pela condição do infante, no sentido etimológico do termo, como aquele que vive estando ainda fora ou à margem da linguagem e da cultura, numa existência regida, sobretudo, por estímulos e sensações. É a infância como uma experiência existencial que antecede e se abre à produção de linguagens, de imagens e de sentidos — quem sabe, outros.

É em busca de possibilitar a eclosão da linguagem, de imagens e de sentidos no corpo-mente do espectador que Castellucci se empenha em construir relações incomuns e incongruentes entre as diferentes formas de presença que leva à cena. Suas encenações são marcadas por uma estratégia composicional marcada pela fricção e pela discordância entre os elementos cênicos, como, por exemplo, sons e imagens que não ilustram um ao outro, que não completam o que o outro deixa em aberto, ou mesmo que se chocam e se atritam radicalmente a fim de que se abram fissuras e irrompam fulgurações. Trata-se, portanto, de uma política de composição marcada pela dissonância, pelo dissenso e mesmo pelo choque de realidades distintas, sobretudo entre a realidade trazida pelo espectador e a realidade ficcional instaurada na cena. É através destas fricções e destas fissuras abertas que a imaginação do espectador encontra espaço para se projetar. É através destes choques e desestabilizações dos sentidos e dos sentidos comuns que Castellucci busca suspender preconceitos, clichês, estereótipos, ou seja, pré-visões de mundo que impedem a emergência de imagens, realidades e linguagens por vir.

Busco a imagem que está suspensa entre outras duas, a que não vemos. Esses espaços entre as imagens são a música da forma, são os harmônicos que não foram tocados para que ressoem. Meu teatro quer suscitar esses harmônicos e assim entrar no coração, no corpo e no cérebro do espectador (CASTELLUCCI In: FERREIRA, 2016c, p. 151).

#### **4.9 A imagem que falta, a imagem por vir**

A evocação de uma imagem suspensa entre outras duas, como resultado da justaposição de dois elementos díspares e não complementares, remete a procedimentos de criação bastante conhecidos das artes visuais e do cinema, como os processos de montagem elaborados por nomes como Aby Warburg, Serguei Eisenstein e Jean-Luc Godard, como também remete a estratégias de deslocamento de elementos de seu “lugar”, “senso” ou “função” comuns, tal como fazia

Duchamp. As encenações de Castellucci são construídas precisamente através destes procedimentos, e seu processos criativos se iniciam, muito antes dos ensaios, com um trabalho de pesquisa, compilação, seleção, justaposição e montagem de imagens que o atravessam, em que “a força que as faz emergir e se destacar é algo completamente intangível” (CASTELLUCCI, 2016c).

É por este modo de abordar as imagens que Castellucci recusa a condição de criador visual e se define como um coletor e compositor de imagens, que trabalha, sobretudo, através da montagem, tal como compreendida por Eisenstein, ou seja, um processo em que “a imagem desejada não é fixa ou já pronta, mas surge, nasce” a partir da justaposição de dois planos ou imagens diferentes. A montagem, para Eisenstein, era a arte de suscitar significados através da articulação de planos diferentes, de modo que a partir do sequenciamento de duas imagens díspares, por exemplo, pudesse emergir uma outra, uma terceira imagem, que não se encontra em nenhum dos outros dois planos, mas que irrompe a partir da articulação entre eles. Esta terceira imagem, portanto, é formada na cena mental do espectador, que elabora a seu modo as duas imagens que o cineasta articulou e cria, assim, uma outra imagem-pensamento a partir de ambas: “A imagem concebida por um autor, diretor e ator é concretizada e reunida na percepção do espectador. Este é o objetivo final do esforço criativo de qualquer artista” (EISENSTEIN, 1942 [2002], p. 28).

A obra de arte, entendida de modo dinâmico, é este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. É isto o que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital (...) viva, em movimento. (...) Deste modo, a imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação, existe não como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador (idem, p. 21-22).

É em busca desta imagem por vir, portanto, desta terceira imagem, que não se apresenta em cena, que Castellucci atua, a seu ver, como um encenador-montador empenhado, sobretudo, em justapor e compor dissonâncias e discrepâncias a fim de instigar o imaginário e a capacidade criativa do espectador. Para ele, a verdadeira imagem, ou a imagem que importa é aquela que não está lá. É a imagem ausente, a imagem que falta, a imagem por vir a partir da imaginação do espectador:

A imagem talvez seja algo que se possa definir entre duas imagens. Na montagem, há sempre pelo menos duas, uma primeira e a seguinte. (...) A terceira é aquela que falta, que invoca a presença do espectador. Por isso, o espectador é a chave para cada trabalho. (...) A coisa, o teatro, passa-se entre as imagens, nos pequenos espaços que distam entre uma coisa e outra (CASTELLUCCI In: FERREIRA, 2016c, p. 106).

A imagem interessante não é aquela que é vista, mas aquela que é produzida, pelo espectador. (...) A cena A + a cena B não resulta em A + B, pelo fato de estarem juntas

resulta em C. C é a terceira imagem. A terceira imagem é aquela que não existe. Que não se vê (na cena do palco). Mas é a que importa, pois a terceira imagem é tarefa do espectador, é a imagem que ele deve produzir (idem, p. 202-203).

Sendo assim, o teatro seria o lugar de uma experiência em que elementos e formas de presença são instaurados de modo a suscitar a produção de imagens-pensamentos na cena corporal-mental do espectador. Neste sentido, ao falar de imagens, ou da imagem que falta, Castellucci compreende a imagem para além de sua dimensão visual. Trata-se de formas de presença, que tanto irrompem na cena do palco como na mente do espectador. Tal imagem, assim, “talvez seja uma ideia, uma ideia que vive através de uma forma” (CASTELLUCCI In: FERREIRA, 2016c, p. 105). O teatro, assim, não seria, portanto, o lugar da realidade ou de um mundo por vir perfeitamente encenado, mas antes o lugar que suscita a emergência de uma realidade ficcional, outra, mas instaurada no imaginário do espectador. A imagem por vir, assim, não é uma imagem pronta e apresentável, uma “coisa em si”: “A imagem não é nunca a coisa em si. É a sombra de uma coisa, é a sua projeção. (...) A imagem pertence à lógica da ficção, da representação. Não é a coisa em si. É uma outra coisa” (idem, p. 201-202). E esta outra coisa é a imagem que falta, a ficção, a arte do espectador. O mundo por vir, portanto, não é encenado no palco, mas se deixa entrever através de fulgurações que se agitam no imaginário do espectador. Afinal, ao fim de um espetáculo, como nos diz Castellucci, “não permanece nada no teatro. Não é um produto. Não permanece nada. É como o fogo que consome o combustível enquanto queima. Não resta nada no fim”. Não resta nada, mas, no entanto, algo permanece. E o que permanece, ele diz, é “uma imagem, uma impressão no corpo do espectador”:

É esse o ponto final. É a única coisa importante. O “como se chega”, o método, a preparação do ator... São coisas não tão importantes diante deste fato. Cada espectador vê uma coisa diferente. É uma banalidade, mas é o que importa. Cada um vê algo diferente, a partir da sua vivência, da sua vida, da sua memória. (...) Então se existe um sentido em algum lugar, ele é privado e pertence a cada espectador. É isso o espetáculo” (CASTELLUCCI In: FERREIRA, 2016c).

Ao afetar e desestabilizar a cena física — corporal e mental — do espectador, e ao criar fissuras em seu sistema sensório-perceptivo, o objetivo de Castellucci é, sobretudo, como vimos, o de abrir as vias sensíveis e de imaginação do espectador, ao invés de saturá-las ou tampá-las com ideias, imagens e mensagens prontas.

É um teatro de elementos. Um teatro elementar. Os elementos são entendidos como puros comunicáveis, e com a mínima comunicação possível. É isto que me interessa: comunicar o menos possível. E o menor grau de comunicação possível consiste na superfície da matéria. Neste sentido, e por paradoxo, é um teatro superficial feito de superfícies, porque é um teatro que busca a comoção (CASTELLUCCI, 2001 [2007]).

Em vez da comunicação de mensagens, portanto, a comoção das sensibilidades. Em vez da captura de significados, a liberação do imaginário:

A comunicação, que se tornou uma ideologia dominante, tem que ser perturbada. A dúvida e a incerteza têm que ser introduzidas. A arte não é comunicação, mas uma forma de descobrir. Descobrir é o oposto da comunicação, significa perturbar a comunicação. Este é precisamente o papel do teatro: criar uma oportunidade para a descoberta, ou mesmo para a revelação (CASTELLUCCI In: SEMENOWICZ, 2016a, p. 162).

Revelação que, para Castellucci, tem a ver com a redescoberta ou com o reencontro do humano com a sua própria condição trágica — sem proteção, controle e poder sobre as forças de vida e de morte —, continuamente escondida, evitada ou acobertada pela proteção da cultura, das narrativas informacionais, religiosas e outras. O espetáculo final, portanto, é gerado a partir deste reencontro do espectador com a sua própria condição em meio ao tempo em que vive. É na natureza física do espectador que a obra age e lhe faz reagir, atuar, abrir caminhos e sentidos para responder à sua maneira aos impasses, dilemas e desafios que vivencia. Para Castellucci, o “teatro deve falar sobre o problema de estar vivo”, e o espetáculo, portanto, não é a peça a que o espectador apenas assiste, mas o mundo em que ele está imerso: “temos que estar conscientes de que o que vemos na peça não é o espetáculo do teatro, mas o espetáculo do mundo” (CASTELLUCCI, 2021b).

Não acredito num teatro pedagógico. Não acho que o artista saiba mais do que o espectador. Não acho que o artista deva ser uma espécie de padre ou de professor, alguém que saiba mais. Não é assim. No meu teatro, o papel principal pertence, paradoxalmente, ao espectador. Trata-se de entregar ao espectador algumas imagens, e estas imagens criam um problema, um problema que não tem solução. A solução cabe a cada espectador, com sua própria imaginação, inteligência, consciência e escolha. O espectador decide se uma imagem é moral ou imoral. Existe uma responsabilidade. Ele que deve decidir se observar é um ato inocente ou se não é, ou se não é mais. Como eu dizia, o teatro serve para esquecermos o que parece que somos e reencontrarmos o que somos de verdade. Esquecer, em certo sentido, a proteção da cultura, a proteção de ser parte de uma sociedade, para nos reencontrarmos no palco sozinhos, sem consolo. E no qual devemos receber uma imagem, uma imagem que nos interogue, como eu dizia antes. Não é um teatro ilustrativo, um teatro que apresenta soluções, que enfrenta e resolve problemas, não é isso. Nós somos o problema, e não aquilo que vemos diante de nós (CASTELLUCCI, 2021c).

#### 4.10 A infância e o teatro

É neste sentido que o seu teatro nos recoloca na condição da “infância”, ou seja, a de não podermos com a linguagem, com a razão e os sentidos para nos proteger das ameaças e solucionar nossos problemas e desafios. Somos recolocados na infância na esperança de que nela, quem sabe, possamos elaborar outras linguagens, sentidos e imagens de mundo. Todo o empenho de Castellucci em levar à cena corpos, imagens e sons capazes de atingir e desestabilizar o circuito sensorio-perceptivo do espectador de modo imediato e implacável tem como base uma investigação acerca da “infância do teatro”, ou de um teatro “pré-trágico”, como diz Castellucci, no sentido de uma teatralidade instintual e sensível que antecede o nascimento e a elaboração do próprio teatro (tragédia) e também da linguagem.

O “infante”, como já dito, é “aquele que não fala”, que vive e atua à margem da linguagem, em um momento anterior ao surgimento desta, em um mundo alheio à organização dos sentidos pela fala e elaboração racional. Trata-se de uma existência regida, portanto, pelos instintos e pelas sensações, pelo páthos e não pelo logos, pelo sentir e não pelo saber — para Castellucci, o saber e a realidade são inacessíveis, são ausências. Seu teatro, portanto, se dirige, antes de tudo, aos sentidos do espectador, a fim de precipitá-lo em um estado sensível-emocional cuja intensidade, ambiguidade e instabilidade o mantém “sem palavras”, incapaz de acomodar e apaziguar sua agitação sensível através da inteligência e da interpretação, pela produção de ideias e sentidos operada pela linguagem ou pela razão. O trabalho da razão e da linguagem — a fala, a interpretação, a produção de sentidos e a compreensão lógica — não predomina no palco do teatro de Castellucci e nem na cena física-mental do espectador ao longo da experiência — trata-se, sobretudo, de um trabalho posterior, e que cabe unicamente ao espectador.

#### 4.11 Teatro das sensações

Trata-se, portanto, de um “drama das sensações”, de um “teatro patológico”, de uma “tragédia da carne”. O sentir antecede o saber. A emoção antecede a inteligência e a linguagem. As sensações antecedem a produção dos sentidos. A imediatez do significante à frente do significado. Imagens, sons, corpos, vozes e também palavras irrompem na cena desincumbidas da tarefa de comunicar ou

transmitir mensagens, imagens e ideias. O que interessa é atingir, penetrar e desestabilizar a cena sensível e mental do espectador e, neste lugar, abrir fissuras e espaços para ressonâncias, reverberações e fulgurações e de imagens e de sentidos. A cena do palco e a cena corporal-mental do espectador são, assim, lugares em que se reencenam as extremas e intensas precipitações e inquietações emocionais que fizeram com que os nossos mais antigos ancestrais se empenhassem em produzir a linguagem verbal — não exatamente ou apenas a fim de se expressar, mas sobretudo a fim de acomodar e ordenar o extremo caos sensível-emocional que dominava seu corpo e espírito ao vivenciar certos fenômenos, acontecimentos e circunstâncias existenciais. Um teatro que nos recoloca, portanto, no momento de extrema afetação e desestabilização sensível-emocional que levou o humano a produzir a linguagem como meio de acomodar e ordenar o caos dos sentidos. Trata-se, assim, de um teatro físico, sensível, subjetivo, um teatro “interior” e “anterior” à palavra, mas marcado pela intensa perturbação sensível que forçou o humano a ir além dos seus limites e, assim, precipitar o surgimento dela: a palavra.

É alguma coisa que existe antes mesmo de transformar-se em linguagem, que existe além de uma lógica apurada e que se entrega ao espectador, que completa com o seu olhar aquilo que ocorre no palco (CASTELLUCCI. In. FERREIRA, 2016, p. 62).

Em seu *Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade* (1932), Antonin Artaud refere-se a “uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (ARTAUD, 2006, p. 75), onde o que “importa é que a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada” (idem, p. 77). Artaud escreve que a “massa pensa primeiro com os sentidos” (ibidem, p. 72), e que sua intenção, portanto, é a de produzir um “espetáculo que se dirige a todo o organismo” (ibidem, p. 73), e então conclui: “No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos” (ibidem, p. 86).

A busca artaudiana por transformar o humano através de uma experiência artística ou estética — ou seja: pela metamorfose dos modos de sentir, perceber, pensar e agir na vida —, leva Artaud a pensar na necessidade de se transformar também o teatro, entendendo-o como dispositivo capaz de ativar tal metamorfose no corpo-mente do indivíduo, a partir de uma afetação direta, ao nível do *pathos*. Para Artaud, o logocentrismo, o racionalismo e o individualismo — para ele, heranças malditas do Renascimento — seriam absolutamente destrutivas ao

humano. É em reação ao nomos logocêntrico, portanto, que Artaud se empenha em fazer do seu teatro um dispositivo de combate às normas e doxas da ideologia moderna, marcada pela supremacia da mente e da lógica racional em detrimento do corpo e das sensações.

Para superar o logocentrismo, portanto, Artaud acreditava que o teatro deveria “pôr o homem ocidental em contato com as suas origens pré-lógicas, pré-rationais e pré-individualistas; e deve suscitar no espectador um estado de transe” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 464). Ou seja, uma experiência estética capaz de arrancar o sujeito do controle do logos e o lançar em uma vivência de liminaridade, tal como um rito de passagem e de trânsito ao mundo sensível, numa religação do humano com as suas sensibilidade e emoções (páthos) capaz de “curar o homem ocidental, gravemente enfermo com a doença da civilização” (idem), em outras palavras: do des-envolvimento em relação à trama da vida.

Em *A escritura e a diferença*, Jacques Derrida dirá que, no teatro de Artaud, “a intenção lógica e discursiva será reduzida ou subordinada” em favor do desnudamento ou da exposição da “carne da palavra”, ou seja: a manifestação do “grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou totalmente”. Trata-se, portanto, de uma “cena cujo clamor ainda não se apaziguou na palavra”. O que podemos depreender disso, portanto, é uma espécie de chamado para a elaboração de uma cena capaz de instaurar este clamor, ou seja, uma cena capaz de produzir, sobretudo no espectador, aquela agitação sensível-emocional paroxística que antecede e força a linguagem — a palavra ou a imagem — a nascer. Uma “cena interior”, em que o atrito interno dos nervos é análogo ao atrito e a combustão que gera o fogo. Como se o nascimento da linguagem — palavra ou imagem — ocorresse como uma fulguração, tal como a irrupção da chama. A linguagem que nasce, portanto, é como uma linguagem-fogo, consequência da combustão sensível, interna, que a antecede e a precipita. É o motivo sensível-emocional gerador de toda proeza cultural humana, como dizia Damásio. É assim, portanto, que o páthos força o logos a partir a linguagem, e que esta, por sua vez, resulta, depende e é indissociável do que nos ocorre sensivelmente. É uma cena, como diz Derrida, em que “gesto e palavras ainda não estão separados pela lógica da representação”. Trata-se de uma cena, portanto, religiosa, de religação entre páthos e logos.

A palavra “religião” implica esta divisão, pois deriva da palavra latina que significa “ligar”, o que pressupõe a existência de alguma divisão primordial. Esta divisão é precisamente o



que dá ao teatro o potencial de repensar a realidade (CASTELLUCCI In: SEMENOWICZ, 2016a, p. 156).

Não é uma questão de lidar com o catolicismo, judaísmo, islamismo, a religião é muito maior que qualquer categorização. Um espetáculo é um ato religioso. (...) porque religião significa religar, colocar em contato pessoas e coisas, então é claro que o teatro é um ato ou um evento religioso (CASTELLUCCI, 2014).

#### 4.12 Tarefa religiosa

Trata-se de uma proposta “religiosa”, portanto, aquilo que liga Artaud, Castellucci, Latour, Fisher-Lichte e tantos outros neste empenho de religar capacidades humanas que foram desligadas e desconectadas do Renascimento em diante, buscando estabelecer uma ilusória superioridade, soberania e autossuficiência do logos em relação ao páthos, do pensamento em relação às sensações e às emoções, do humano em relação ao “natural” cósmico-terreno. Marcam estas propostas, portanto: 1) oposição ao império do logos; 2) oposição à dicotomia não comunicante entre logos e páthos; 3) e religação — ou reencantamento — de todos os polos dos pares dicotômicos criados da modernidade em diante: cultura e natureza, humano e animal, mente e corpo, mundo físico e espiritual etc.

Neste sentido, podemos pensar a arte e, claro, o teatro como palco ideal para estes necessários “rituais religiosos”, entendidos aqui enquanto ritos de religação de tudo que foi desligado pelos antigos clássicos e, também, pelos modernos. Afinal, é precisamente a partir desta ligação, entre *pathos* e *logos*, sobretudo, que o teatro sempre atuou, desde sua origem, e era precisamente esta capacidade — de fazer pensar sentindo e de sentir pensando — que confirmava sua força e condição de instituição indispensável para a organização social e política da pólis grega, sobretudo ao projeto de refundação e de reorientação de Atenas. Afinal, Atenas marca a busca por uma democracia capaz de tornar simétricos os deveres e direitos do povo, de questionar os privilégios e imunidades dos nobres e reis, tornando sensível ao povo grego, através do espetáculo trágico, a importância de noções como moderação, equilíbrio, proporção, justiça, em contraponto, em última instância, à *hybris* e à desmedida humana em sua eterna ambição por controle, poder e domínio sobre as forças de vida e de morte.

Era a partir da inseparabilidade entre *pathos* e *logos*, portanto, que o teatro da Grécia antiga atuava e, assim, confrontava o logocentrismo da filosofia socrática e platônica, posteriormente reabilitado pelo projeto moderno-iluminista. É assim também, portanto, que o teatro contemporâneo pode atuar, empenhando-se em se contrapor ao atual “desencantamento do mundo”. Ou seja, instaurando cenas, experiências e vivências dedicadas a religar todas as polaridades criadas pelo projeto moderno e, assim, neutralizar todos os mecanismos de desconexão e de subjugação de certos polos sobre outros — ex.: razão sobre emoção — impostos pelo imperativo racional-materialista-desencantado que está na base da ética protestante e, portanto, do espírito do capitalismo.

#### 4.13 Estética do performativo e reencanto do mundo

É precisamente esta tarefa de religação que a teórica do teatro e da performance Erika Fischer-Lichte irá identificar como a principal característica da “estética do performativo”. Referindo-se à noção de performativo apresentada por John L. Austin em 1955, Fischer Lichte irá propor que o “enunciado” ou o “gesto” performativo seriam aqueles capazes de instaurar ou dar forma a outras-novas realidades, assim como irá destacar — e é isto que conecta o performativo ao reencanto — que o “performativo”, segundo Austin, seria capaz de desencadear dinâmicas que “levam à desestabilização do esquema conceitual dicotômico como um todo”. E será precisamente esta capacidade de desestabilizar e de interromper o funcionamento dos sistemas dicotômicos fechados e estáveis que Fischer-Lichte irá tomar como traço fundamental da sua “estética do performativo”:

São precisamente os pares dicotômicos, como sujeito/objeto ou significante/significado (e todos os outros), que perdem a sua polarização ou a clareza de sua distinção, são postos em movimento e começam a oscilar. (...) Poder-se-ia acrescentar, como característica do performativo, a sua capacidade de desestabilizar pares de estruturas conceituais dicotômicas ao ponto de as fazer fracassar (FISCHER-LICHTE, 2019).

Sendo assim, no lugar da oposição dicotômica, binária e excludente, ou do desligamento de polos que se opõem, se afastam e se cancelam, irrompem com a “estética do performativo” dinâmicas de ligação, de afetação e de troca de posição entre opostos, processos de retroalimentação e de mútua transformação, em suma: acontecimentos marcados pela indeterminação e pela metamorfose. Sai de cena o

“ou isso ou aquilo” e entra em campo o “isso e aquilo”, isto é: ligação, liminaridade e ambiguidade.

É justamente a partir da constatação desta tendência — observada em diferentes linguagens artísticas a partir dos anos 1950 — que Fischer-Lichte irá considerar o campo das artes como laboratórios geradores de realidades capazes de se opor a sistemas e processos de desligamento e de desconexão, fazendo com que os opostos e antípodas passem a ser vistos como elementos complementares, não excludentes e interdependentes. É partir daí, portanto, que alcançamos outro eixo fundamental da “estética do performativo” tal como proposta por Fischer-Lichte: o potencial do gesto performativo de instaurar experiências relacionais marcadas pelo “reencantamento do mundo”, isto é: capazes de religar as polaridades que o mito moderno — racional, logocêntrico e desencantado — desligou.

Trata-se de ver o teatro ou a cena, portanto, como dispositivo capaz de religar os elementos mais fundamentais que foram desligados, e que, apenas ligados, podem manter a trama e o fluxo energético da vida. É ver a cena, portanto, como lugar desta religação — entre páthos e logos, humano e natureza, sagrado e profano etc. — e o teatro como aquilo que sempre foi, ou seja, uma cena de oposição radical a todo ímpeto imperial, unívoco e totalitário, e sendo assim, um espaço social aberto ao questionamento, à desestabilização e à possível transformação dos modos de sentir, perceber, pensar e viver a vida. É precisamente por estes traços constitutivos, por esta capacidade ancestral de manter ligações e conexões entre os elementos mais paradoxais, ambíguos e contraditórios da existência — e por isso, seu potencial de religar tudo que foi desligado —, que o teatro pode e deve emergir no contemporâneo como prática indispensável de resistência e de re-existência na cena do Antropoceno, e também como uma força radical de contra-cena ao antropocentrismo moderno-capitalista que impulsionou o humano a um suicidário des-envolvimento em relação a tudo — des-envolvimento este que, se não for contido, só pode nos conduzir ao desligamento final.

#### **4.14 Reencanto e reenvolvimento**

É justamente por identificar este agudo estágio de des-envolvimento do humano moderno que o xamã Davi Kopenawa irá afirmar que os brancos perderam a capacidade de sentir a sua condição de pertencimento e de dependência em relação

à Terra e à trama de vida, como também perderam a sua capacidade de sentir através dos sentidos, isto é, a habilidade de ver o que precisa ser visto — a profunda interdependência entre as coisas — e de ouvir o que precisa ser escutado — as vozes da floresta e os gritos da Terra. Cegos, surdos e anestesiados, os desorientados e desafetados humanos da modernidade só podem, portanto, criar o caos, a destruição e a devastação. Em outras palavras, um céu pesado de detritos, de carbono e de doenças que ameaça, ou melhor, que já desaba sobre as nossas cabeças: “O Planeta Terra está gritando, pedindo socorro para que a floresta seja protegida. O povo da cidade não consegue escutar o pedido de socorro da Mãe-Terra” (KOPENAWA, 2022). É contra a queda do céu induzida pela anestesia e pela voracidade dos brancos que os povos originários apelam pela suspensão do des-envolvimento abismal dos modernos-capitalistas, e pela substituição desta cosmovisão suicidária pela perspectiva e pela prática do envolvimento como única forma de manter a vida possível, tal como sugere Eliel Benites, do povo Guarani. Seria esta, portanto, a grande transformação, a urgente metamorfose exigida aos humanos no tempo do Antropoceno.

A palavra desenvolvimento já é um problema, para nós não é desenvolver, mas sim envolver. Nossos conhecimentos, nossas vidas, passam por um envolvimento por tudo. Para a sociedade moderna é desenvolver economicamente, crescer com coisas. Mas, para nós é envolver. Começa aí a diferença, são como dois rios que seguem caminhos contrários, caminhos muito diferentes, um rio vai para um lado e outro rio vai para outro lado. A diferença já começa com a palavra, porque desenvolvimento é tirar o envolvimento, crescer sem sentido, desenvolvimento é como não se envolver com todos os elementos da vida. E para nós é diferente, para nós é se envolver com tudo que existe como vida, com cada elemento da vida, com a criança, com as plantas, com a água, com a casa, com tudo que é vida. Envolver, envolver que é sensível, que é espiritual, que é concreto. Então é por aí que começa a discussão, nessa diferença. Então é por aí que você precisa começar, que para nós é envolvimento (BENITES In: CHAPARRO; MACIEL, 2021, p. 83-84).

#### 4.15 Uma origem da tragédia

Em conjunto, o coro cantava e dançava. Havia ritmo, harmonia, e a música e a dança se manifestavam enquanto partículas terrenas de uma partitura cósmica, formas organizadas de relação entre elementos materiais e imateriais. Apolo e Dioniso compunham em conjunto, em tensão, cada movimento dos sons e dos corpos. A música enquanto forma feita do informe, a dança como encarnação e expressão apolínea de forças dionisíacas — ambas, música e dança, irrompiam como vitórias efêmeras, provisórias, das forças cósmicas em seu contínuo trabalho de composição de formas a partir do caos. Eis que, num dado momento, um poeta,

Téspis, des-envolve-se do coro, encaminha-se ao centro da cena, vira-se para o coro e diz: “Eu”.

Eis a origem da tragédia.

#### 4.16 A estética e o Antropoceno

Na conferência “Sobre Artes da Sensibilidade, Ciência e Política no Novo Regime Climático”, realizada em 2016, na Austrália, Bruno Latour aborda criticamente esta dormência das faculdades sensíveis humanas diante do Antropoceno, esta incapacidade de nos sensibilizarmos com os novos conhecimentos obtidos acerca a gravidade dos colapsos ecológicos e climáticos em curso. Latour aponta, portanto, para este problema estético, para este curto-circuito que afeta e torna inoperante o sistema sensorio-perceptivo-intelectivo humano. Nossas faculdades sensíveis e de cognição estão, de certo modo, desligadas, incomunicáveis e, portanto, o sistema não funciona como deveria, os humanos não sentem ou reagem emocionalmente à altura da gravidade daquilo que seu pensamento alcança — e, assim, tornam-se ainda mais vulneráveis e desprotegidos. Estaríamos, portanto, diante de um problema estético, mas que é, a um só tempo, científico, político, artístico e, sobretudo, existencial.

Quais são os equipamentos necessários para que nos tornemos sensíveis ao Novo Regime Climático? Há os equipamentos da ciência, sem o qual não teríamos tomado consciência das mudanças. Há os da política; a única forma de reunir os interessados. Mas há também as artes, pois não parecemos ser naturalmente dotados com a sensibilidade correta para absorver a magnitude das mutações ecológicas (LATOUR, 2016).

Nesta palestra, Latour analisa a sobreposição destas três formas de mobilização estética — a científica, a política e a artística —, e afirma que “sensibilizar o humano para o emaranhado de humanos e não-humanos é uma tarefa para estes três tipos de estética”. Ainda nesta mesma conferência, Latour define a estética como “aquilo que nos torna sensíveis a fenômenos até então desconhecidos, e que nos vêm de todos os lugares”. No que concerne à vinculação entre estética e arte, ele aponta que, até o momento, fomos sensibilizados ou nos tornamos sensíveis, por muitas gerações de artistas e culturas, a alguns fenômenos, mas não a fenômenos recentes, grandiosos e tão complexos como este gigante de cem-braços do AntropoCapitaloceno.

Neste sentido, se contrapormos o tamanho e a gravidade do problema, assim como a complexidade de seus desafios, à palidez e à morosidade das reações humanas, podemos compreender o Antropoceno, a partir desta grande desconexão, não como um evento inscrito no registro estético do sublime — posto que estamos todos imersos numa situação de real ameaça existencial e, assim, não há, para qualquer um, proteção, imunidade ou distanciamento possível em meio a perigo, e nem possibilidade moral de se obter qualquer ganho de prazer direto ou derivado de algo que é verdadeiramente terrível —, mas sim como um evento supra-liminar, tal como definido por Günther Anders. Se os eventos subliminares seriam aqueles fenômenos imperceptíveis por serem tão ínfimos e pequenos, os eventos supra-liminares seriam imperceptíveis por serem tão grandes que nos ultrapassam, indo além dos limites das nossas faculdades e equipamentos sensíveis e perceptivos. De acordo com Anders, o supra-liminar seria: 1) algo cuja magnitude é tão grande, tão sobre-humana, que não conseguimos alcançar nem pelos sentidos e nem pela imaginação; 1.2) algo tão imenso que não conseguimos sentir, perceber, e muito menos reagir ou refrear.

#### **4.17 O que nos resta a fazer?**

Sendo assim, se não é possível a qualquer um sentir, perceber ou apreender a exata dimensão do problema, assim como também não é possível a qualquer um se proteger inteiramente, se imunizar ou escapar tanto do perigo como da ação, como é possível lidar e compartilhar as responsabilidades e as habilidades de resposta no enfrentamento ao problema? Como podemos nos posicionar e agir em meio ao Antropoceno? Diante do tamanho e da gravidade da ameaça, diante da insegurança e da falta de escape, diante do medo e do terror, do desencanto e do desalento — estas formas melancólicas de resignação, que descartam a busca e a esperança —, como atuar para que a negação e a inércia não dominem a cena? Se comumente tendemos a negar ou a recusar realidades que não suportamos ou não temos maturidade psíquica para aceitar, “O que fazer quando lidamos com uma questão que é simplesmente muito grande para nós? Se não a negação, então o quê?”, pergunta Latour. Em resposta, o próprio Latour sugere que resta um esforço contínuo de composição das partes do problema, um enorme trabalho de mapeamento e de montagem das entidades contraditórias e das controvérsias que

compõem a questão, obtendo assim “uma representação cada vez mais realista deste verdadeiro teatro do globo” (LATOURL, 2011 [2021a]), o que irá nos auxiliar tanto na necessária tarefa de responsabilização — “precisamos imaginar esse ‘nós’ do qual os humanos devem se sentir parte para assumir a responsabilidade pelo Antropoceno” (idem) —, como para a elaboração de habilidades de resposta — *response abilities* — ao problema. Em suma, todo um conjunto de práticas capazes de reduzir, sempre parcialmente, “a desconexão entre o tamanho dos problemas que enfrentamos e nossa compreensão e capacidade de atenção limitadas” (ibidem). Estas composições e montagens nos auxiliariam, ainda, na tarefa de distinguir amigos de inimigos no Antropoceno e identificar com quem podemos nos aliar e nos alinhar no trabalho de compor mundos e outros modos de conviver.

Afinal, foi justamente essa composição que permitiu aos cientistas rastrear a origem antrópica das “anomalias do clima” (...) os pesquisadores passaram a acompanhar, com os mesmos instrumentos, as pessoas, os lobbies, as credenciais e a movimentação de dinheiro daqueles que insistiam em forjar uma controvérsia. (...) Como é interessante ver as conexões entre grandes petroleiras, fabricantes de cigarros, grupos antiaborto, criacionistas, Republicanos e uma visão de mundo feita de pouquíssimos humanos e pouquíssimas entidades naturais! (...) Isso é o que a política se tornou. Tratemos de contrapor os mundos uns contra os outros, uma vez que se trata de uma guerra de mundos (LATOURL, 2011 [2021a]).

Todo este empenho de mapeamento, montagem e composição de uma representação mais ajustada do mundo em que vivemos solicita, segundo Latour, a ajuda dos mais diversos “intermediários”, tais como “satélites, sensores, fórmulas matemáticas e modelos climáticos”, assim como “de países, ONGs, consciência, moralidade e responsabilidade” e, também, das artes: “Será que esta lição sobre composição pode ser aprendida?”, pergunta Latour. Se compreendermos e levarmos adiante o que disseram Deleuze e Guattari — “Composição. Composição. Eis a única definição da arte” (DELEUZE; GUATTARI, 1991 [1997], p. 247) —, certamente as artes podem e devem, cada vez mais, entrar no jogo e contribuir com suas estratégias de sensibilização. É justamente por esta capacidade de mobilização do sensível que, para Deleuze e Guattari, a “composição estética” se distingue e não pode ser confundida com os demais procedimentos de “composição técnica”, e que só a primeira mereceria “plenamente o nome de composição” (idem), nos lembrando que “nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica” (ibidem), mas de sensações. Exatamente por isso, as composições estéticas precisam ser elaboradas como formas de sensibilização muito precisas e extremamente cuidadosas, a fim de que sejam capazes de evitar a um só tempo as

armadilhas da negação, do catastrofismo paralisador e do otimismo anestesiante, e assim contribuir para a sublimação das forças de morte e para a vitalização do circuito pulsional que nos mantém vivos. Uma esperança, certamente, complicada, mas possível e, mais do que isso, necessária. Ao longo do tempo, como nos lembra Latour, aprendemos a nos tornar céticos e insensíveis diante das muitas profecias falhadas de “fim do mundo”. No entanto, parece que o Antropoceno rearranja mais este cenário: o mais grave, hoje, talvez seja, sermos céticos e insensíveis demais em relação ao Antropoceno, acreditando que o juízo final não acontecerá, quando desta vez as “profecias” não são profecias, e quem nos exorta a acreditar nas projeções são os cientistas e não os profetas. O cenário atual, portanto, “seria um belo e aterrorizante caso de ‘Quando a profecia acerta!’ E a negação significaria que estamos reorganizando nosso sistema de crenças para não ver a ‘Grande Vinda’” (LATOUR, 2011 [2021a]).

É por esta razão que Clive Hamilton lança a estranha e aterradora afirmação de que devemos abandonar a esperança se quisermos entrar em qualquer transação com Gaia. A esperança, inabalável esperança, é para ele a fonte de nossa melancolia e a causa de nossa dissonância cognitiva (idem).

Mas para Latour, assim como para o “colecionador de acontecimentos inexplicáveis” do filme *O sacrifício* (1986), de Tarkovsky, o carteiro Otto, ainda há esperança, e ela é inescapável e indispensável à tarefa de reunir “todos os recursos possíveis para transpor a distância entre o tamanho e a escala dos problemas que temos de enfrentar e o conjunto de estados emocionais e cognitivos associados ao dever de assumir nossa responsabilidade sem cair na melancolia ou na negação” (LATOUR, 2011 [2021a]). Para isto, certamente precisamos “recompor inteiramente nossas sensibilidades” (LATOUR, 2014), encontrando outras e novas formas de sensibilizarmos uns aos outros através do ato de compor, criar, narrar e compartilhar as histórias do que estamos vivendo. Não à toa, em meio à desconexão entre a gravidade do problema e a palidez das nossas respostas emocionais e políticas, o físico Joachim Schellnhuber convoca, neste exercício de composição e de reunião de esforços e de forças, o poder mobilizador do páthos contido no ato de criar e contar histórias.

Primeiro, não se trata apenas de fatos, de ter os fatos. Nós temos os fatos. Se trata de histórias, de narrativas. Precisamos de boas histórias, de narrativas fortes. Uma história sobre o empreendimento humano no século XXI. Segundo, precisamos de movimentos civis, movimentos que provavelmente estão além de todas as fronteiras dos atuais partidos políticos. (...) é preciso de um movimento para além disso, e são esses movimentos que podem quebrar esses estados de ignorância autoinfligidos e nos tirar essas zonas de conforto



estabelecidas pelo autoengano, pelo escapismo, e as únicas pessoas capazes disso são os jovens. Então precisamos de histórias, movimentos e jovens (SCHELLNHUBER, 2018).

#### 4.18 Reconfigurar o olhar

Mesmo que não tenhamos respostas e soluções para tantos e tão complexos desafios, mesmo que as incertezas, o desconhecido e as questões em aberto pareçam se ampliar a cada passo adiante na direção do problema, Castellucci nos lembra que “enquanto artista, é preciso saber frustrar a ilusão de se sentir protegido, do mesmo modo que, enquanto espectador, devemos saber abandonar esse desejo de proteção perante uma obra de arte”. Afinal, “é uma ilusão acreditar que se pode aceder ao conhecimento e ao mesmo tempo sentir-se protegido”. Em outras palavras: quanto mais avançamos rumo ao conhecimento, mais nos aproximamos do desconhecido e do incognoscível. Mas para Castellucci, é este o encontro “mais importante”, posto que “é o desconhecido que nos obriga a reconfigurar o nosso próprio olhar”:

Cada imagem digna desse nome é isso que faz: nos obrigar a reconfigurar o nosso olhar (sobre a realidade). Na tragédia grega, por exemplo, o importante não era aceitar o destino, mas sim desenvolver uma técnica que ajudasse a construir um olhar sobre a realidade. Não era o objeto que mudava, mas o olhar sobre o mesmo objeto (realidade) que devia mudar (CASTELLUCCI, 2016b).

Para o encenador, ao mesmo tempo em que o teatro está fundamentado na ausência de saber e de proteção, ele também é atravessado pelo engano, isto é, pela tentativa ilusória de completar a parte que falta de uma existência marcada pelo não saber. Mas em vez de cair na tentação de oferecer uma imagem ou uma explicação a fim de completar as lacunas da vida, o que o teatro pode produzir e oferecer é uma armadilha capaz de despertar o espectador.

Um artista, para mim, é alguém que é capaz de preparar uma armadilha. Mas esta armadilha é um presente, pois como Gorgias dizia, no contexto da tragédia grega, aquele que enganamos é mais sábio do que aquele que conhece a verdade. O enganado é puxado para o jogo, está procurando; já o que sabe a verdade sabe tudo. A afirmação de Gorgias é o germe do pensamento estético. Fora do meio estético, é perigoso. (...) Assim, o teatro não oferece salvação, uma experiência brilhante, mas escuridão na qual o espectador tem que encontrar a luz por si mesmo. O teatro é o momento de despertar, de ganhar consciência (CASTELLUCCI In: SEMENOWICZ, 2016a, p. 161).

O teatro enquanto armadilha, portanto, é um dispositivo elaborado para despertar os sentidos do espectador, sua escuta e seu olhar, aguçando-os e tornando-os mais afiados, mais capazes de “cortar” e “compor” de outro modo o real que vivencia. Um dispositivo estético, elaborado meticulosamente para afetar e

reconfigurar o olhar e, assim, transformar os modos de perceber e interpretar a vida e o humano. É por isso que, para Castellucci, o *theatron* (θεατρον), o “espaço da visão” ou o “lugar para ver” espetáculos — a plateia —, é desde a Grécia e até os dias atuais, na verdade, aquilo que acontece no corpo-olhar do espectador.

Esta forma de arte, que formou o espírito ocidental, é a única capaz de produzir uma tal violência através da qual acedemos ao ângulo justo que nos permite ver o verdadeiro rosto da realidade. (...) A tragédia grega era uma espécie de veneno tomado pelos cidadãos conscientemente, sabendo que poderia causar pânico, medo, estresse, um estado de confusão, vertigem. Mas o teatro oferece uma oportunidade para avaliar, para julgar não o espetáculo em si, mas o ser humano nele apresentado. (...) O teatro é uma espécie de laboratório do ser humano. Ele apresenta uma realidade que não é uma realidade cotidiana, mas uma realidade potencial. Os criadores de tragédias falavam e faziam as pessoas observarem coisas que eram perigosas para a comunidade. O potencial político do teatro reside no fato de que ele nos obriga a estar atentos. Vivemos com um excesso de informação, conhecimentos. O teatro nos leva a um tempo diferente, nos dá aquilo que é mais importante: o acesso à experiência (CASTELLUCCI In: SEMENOWICZ, 2016a, p. 160).

#### 4.19 Contra-cenas ao Antropoceno

É neste sentido que artistas da cena como Castellucci, Heiner Goebbels e outros, assim como filósofos, antropólogos, pensadores e ativistas como Latour, Donna Haraway, Dorion Sagan, Isabelle Stengers, Eduardo Viveiros de Castro, Déborah Danowski, Anna Lowenhaupt Tsing, Ailton Krenak, Davi Kopenawa e tantos outros nos estimulam, com seus passos no desconhecido, a também encontrar modos de se contrapor e de desestabilizar, sobretudo, a ilusória centralidade e autossuficiência do humano em meio à cena da vida. Suas pesquisas e trabalhos afetam, transformam e ajustam nosso olhar para uma compreensão de Gaia, da trama da vida e do próprio humano como composições complexas de múltiplas espécies, da qual o humano depende e não pode se des-envolver e se dessensibilizar, sob o risco de se desligar da vida. É exatamente por isso que se tornam cada vez mais importantes as propostas estéticas capazes de desestabilizar as perspectivas normatizadas de des-envolvimento humano, a fim de inverter seus sentidos e infletir estas pulsões em direção à Terra e, assim, ao trabalho relacional de composição e de viabilização da vida. Tais propostas estéticas — artísticas, filosóficas, científicas e outras — tornam-se, assim, fundamentais ao “ajuste de foco” (KRENAK, 2020) de que precisamos para “decidir se queremos ou não apertar o botão da nossa autoextinção” (idem). Em *A vida não é útil* (2020), Ailton Krenak se empenha em “desnaturalizar” a perspectiva moderna de que o humano é capaz de se alienar da

natureza e manter-se vivo — a não ser que não sejamos os humanos terrestres que imaginamos que somos, mas alienígenas ou extra-terrestres disfarçados: “se a principal marca dos humanos é se distinguir do resto da vida terrestre, isso nos aproxima mais da ficção científica que defende que os humanos que estão habitando a Terra não são daqui” (ibidem). Para Krenak, durante muito tempo “fomos embalados com a história de que somos a humanidade e nos alienamos desse organismo de que somos parte, a Terra, passando a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade”.

A ideia de nós, humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. (...) O desvio dos humanos em seu sentimento de pertencimento à totalidade da vida se deu quando descobriram que podiam se apropriar de uma técnica. Atuar sobre a terra, a água, o vento, o fogo, até sobre as tempestades que antes interpretavam como sendo fruto de um poder sobrenatural. Nas tradições que eu compartilho, não existe poder sobrenatural. Todo poder é natural, e nós participamos dele. (...) Eu não percebo que exista algo que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que consigo pensar é natureza. (...) Não consigo nos imaginar separados da natureza. A gente pode até se distinguir dela na cabeça, mas não como organismo (KRENAK, 2020).

#### 4.20 A vida composta

Responsáveis pela elaboração da Teoria de Gaia, o cientista britânico James Lovelock e a bióloga americana Lynn Margulis efetuaram uma pequena-grande revolução epistemológica entre os anos 1970 e 80, ao afirmarem que a Terra, ou Gaia, é um organismo vivo e, consequentemente, a maior de todas as forças vivas. A Terra, a partir desta perspectiva, seria uma entidade capaz de agir, produzir e regular seu próprio fluxo energético-vital, através de processos de agenciamento e de troca entre entidades orgânicas e inorgânicas — animais, vegetais, minerais, água, ar etc. —, todos pertencentes e participantes da composição desta Terra viva. Gaia, assim, não é “uma pessoa, porém um complexo fenômeno sistêmico que compõe um planeta vivo” (HARAWAY, 2016a, p. 43). É a partir da Teoria de Gaia, portanto, que a Terra se emancipa da condição de “coisa inerte”, de “rocha sem vida”, e que os biólogos são levados a reconhecer que a vida não se restringe aos organismos. Inicialmente pensada enquanto uma hipótese, levantada por Lovelock, Gaia ganha o status e a estrutura de uma teoria científica a partir das contribuições de Margulis, nos anos 1980. Estudiosa das noções de simbiogênese e de biosfera, elaboradas pelos cientistas russos Boris Kozo-Polyansky e Vladimir Vernadsky, respectivamente, Margulis passou a compreender a vida, a partir destes trabalhos e de suas próprias pesquisas em microbiologia, como um processo de criação

conjunta, entendendo a simbiose como “a vida gerada junto” ou “em conjunto”, através de processos de junção, de metamorfose e de troca de informações genéticas entre dois ou mais tipos de entidades que seriam capazes de produzir outras-novas entidades e assim sucessivamente. Sendo assim, a simbiose, esta vida compartilhada e gerada em conjunto, perpassaria toda a superfície da Terra, como uma força imanente que a tudo atravessa. Margulis e Lovelock, então, puderam compreender que todos os elementos terrestres, orgânicos e inorgânicos, faziam parte e compunham igualmente a “matéria viva”.

Vernadsky mostrou o que chamou de ‘ubiquidade da vida’ — a penetração quase completa e o consequente envolvimento da matéria viva nos processos aparentemente inanimados das rochas, da água e do vento. (...) Vernadsky retratou a matéria viva como uma força geológica — a rigor, a maior de todas as forças geológicas. A vida movimentada e transforma a matéria por todos os oceanos e continentes (MARGULIS; SAGAN, 2002, p. 60-61).

Responsável por colocar em uso o termo biosfera, referindo-se à esfera de vida que envolve, penetra e anima a Terra, Vernadsky compreendia a vida “menos como uma coisa do que um acontecer, um processo” (MARGULIS; SAGAN, 2002, p. 62), que envolveria “tanto uma criação do Sol quanto o resultado de processos terrestres” (idem). Assim como Darwin mostrou que todas as formas de vida descendiam de um mesmo ancestral remoto, as bactérias, Vernadsky mostrou que a “vida era uma entidade única”, capaz de transformar “em matéria terrena as energias cósmicas do sol” (ibidem), isto é, um processo de escala planetária em que a energia solar é transformada em inúmeras formas de vida que se criam em conjunto.

A vida é o estranho fruto novo de indivíduos que evoluíram por simbiose. Nadando, conjugando-se, barganhando e dominando, as bactérias que viviam em estreita associação durante a era proterozóica deram origem a uma miríade de quimeras — seres mistos, dos quais representamos uma fração minúscula de uma prole em expansão (MARGULIS; SAGAN, 2002, p. 154).

Para Latour, a descoberta mais importante de Lovelock e de Margulis é a de que “todos nós somos feitos de todos os outros organismos” (LATOUR, 2014), e que a vida, portanto, é como um contínuo processo de composição, decomposição e de recomposição entre elementos bióticos e abióticos. É assim, portanto, que, para Latour, a Teoria de Gaia “tem mais a ver com o que chamo de composicionismo. O mundo precisa ser composto” (idem). A compreensão de Gaia, da vida e dos entes que a compõem como “compostos de seres interdependentes” ganha ressonância no trabalho da bióloga e filósofa americana Donna Haraway, sobretudo

quando ela aborda o Antropoceno e investiga os possíveis modos de resistir e de re-existir neste “tempo do agora”. Em *Staying with the trouble* (2016), Haraway sugere uma outra nomeação para este tempo. Em substituição ao Antropoceno, ela propõe a noção de Chthuluceno — “chthulu” é “terra”, e “ceno” é “do agora” —, como forma de enfatizar a importância de se pensar e de se viver na “terra do agora”, mais do que na especulação do porvir, compreendendo o agora como um espaço-tempo em que ainda se dá o jogo da vida e que, imersos nele, todos os entes “vivos” e “não vivos” participam enquanto partes responsáveis pela atividade deste composto vital que é Gaia — não havendo, portanto, qualquer possibilidade de vida para qualquer entidade que se queira independente ou autossuficiente. Retomando a perspectiva de Margulis, segundo a qual a vida e a evolução são processos gerados por simbiose — a vida gerada em conjunto —, e que, portanto, “não existe organismo independente” (MARGULIS, 2019), Haraway irá propor que, assim como Gaia e por ser parte dela, a “humanidade” é, também, uma composição de entes, um composto interespécies — vírus, bactérias etc. — que, por sua vez, integra este emaranhado, também multiespecífico, que forma o grande húmus em transformação que é a Terra viva. Em vez de uma humanidade — espécie única, isolada e independente —, somos compostos e compomos uma humusidade: “Nós somos húmus, não somos Homo nem Antropos. Somos um composto, adubo, e não pós-humanos” (HARAWAY, 2016a, p. 55).

Nenhuma espécie, nem mesmo a nossa própria — essa espécie arrogante que finge ser constituída de bons indivíduos nos chamados roteiros Ocidentais modernos — age sozinha; arranjos de espécies orgânicas e de atores abióticos fazem história, tanto evolucionária como de outros tipos também (HARAWAY, 2016a, p. 100).

Sendo assim, para que a história ou a geohistória — a história de todos os entes envolvidos na biogeosfera — continue a se mover e a ser contada em tempos de devastação o que se requer é a diversificação dos modos de se gerar e de se compor vidas e histórias, assim como a potencialização criativa dos modos de se contar estas vidas e histórias que são geradas através das interações e das trocas entre os componentes do emaranhado multiespecífico que anima Gaia. Em outras palavras, para se vitalizar a biodiversidade, a bioatividade e a habitabilidade da Terra, o “tempo do agora” requer que direcionemos nossa atenção e nossas práticas ao cultivo e à composição de vidas e de histórias emaranhadas na Terra.

Nós não só aterrissamos na Terra, como aprendemos que somos da Terra, não dentro ou sobre ela, muito menos acima dela. Somos seres do holobionte que é a Terra, com todos os

seus jogadores vivos e não vivos sistemicamente enredados em espacialidades e temporalidades convolutas de muitas escalas (HARAWAY In: LATOUR; WEIBEL, 2020).

Geohistórias, portanto, que resultem de práticas simpoiéticas — compreendendo a “simpoiesis” como a faculdade de “criar” (poiesis) “junto” (“sym”), de criar-com outros elementos. Isto é: práticas capazes de gerar e de compor vidas e histórias em conjunto com “outros”, através de junções, associações e relações de parentesco multiespecíficas improváveis, assim como capazes de contar as histórias destas vidas geradas em conjunto, incluindo, portanto, a participação ativa e fundamental de seus múltiplos agentes compositores. Geohistórias de composição e de emaranhamento terrestre que se contrapõem e que atuam como contra-cenas às narrativas des-envolvidas e antropocêntricas, sejam aquelas delirantemente heroicas, que ainda celebram as “vitórias” do humano sobre a natureza e suas “conquistas” des-envolvimentistas rumo ao cosmos, como também aquelas baseadas em pertinentes críticas ao Antropoceno ou ao Capitaloceno, mas que não desviam seu foco do antropos. Para Haraway, o Chthuluceno é o tempo de olharmos para baixo e para todos os lados da terra, e de efetivarmos práticas de geração e de composição de vidas e de histórias baseadas em processos de emaranhamento e de enraizamento: “Agora importam as práticas; a geração está em jogo, e em questão” (HARAWAY, 2020). Como fonte de inspiração para a elaboração destas práticas, utilizadas em seu próprio trabalho de compostagem filosófica e ficcional, Haraway sugere nos emaranharmos nas ficções científicas feministas que “se apropriam das ciências a fim de descobrir e de inventar o que ainda é possível para um florescimento diverso” (idem).

Me interesse por ficções científicas feministas que nos ajudem a ‘aterrissar na Terra’ (...) que propõem e testam mundos para tornar os leitores mais afinados com a diferença, com as possibilidades, com outras formas de viver e de morrer não aprisionadas na interminável história da guerra ciclópica europeia vinda de cima. Basta de heróis e de suas fantasias destruidoras da Terra em busca de alcançar a imortalidade. Estou interessada nos mundos terrestres mortais que estão em jogo na ficção científica feminista. (...) As histórias de FC que leio coletam possibilidades para recompor vidas em conjunto e para fazer novos tipos de parentesco em tempos difíceis. Leio FC como proposições especulativas de fazer mundos, em que as práticas importam. Leio FC para ainda possíveis mundos compartilhados e em andamento (HARAWAY In: LATOUR; WEIBEL, 2020).

Para imaginar e experimentar estas outras possibilidades de relação e de composição de mundos e de histórias, Haraway sugere, assim como a escritora Ursula K. Le Guin, sua grande inspiração, o abandono das “histórias convencionais

de conquista, expulsão, ação heroica e crescimento ilimitado”. Para que estes outros mundos venham à tona, a grande questão, ela diz, não é exatamente “fazer/inventar outros mundos, mas fazer mundos de outra forma”. Fazer mundos e histórias, portanto, a partir de relações improváveis, de “parentescos estranhos”, como ela diz, mundos e histórias simpoiéticas, criadas com “outros”, e não autopoieticas: “Nada se faz sozinho; nada é realmente autopoético. (...) Os terráqueos nunca estão sozinhos. Essa é a implicação radical da simpoiese. É uma palavra própria a sistemas complexos, dinâmicos, responsivos, situados, históricos. (...) (*Simpoiesis*) É uma palavra para *worlding-with* (*criar-mundos-com*), em companhia”. É assim, portanto, que o antropocentrismo revela-se como ideologia de des-existência, enquanto a compostagem uma prática de re-existência, afinal, como também diz Haraway: “Jamais fomos indivíduos!”.

#### 4.21 Inteligência tentacular

É em resposta a esta e a tantas outras perspectivas distorcidas e normatizadas que Haraway se contrapõe a um Antropoceno que não cessa de chamar nossa atenção para as “ações humanas” e para o possível fim da “vida humana” no porvir. Haraway e o seu Chthuluceno não fixam sua atenção no antropos e no fim, mas na vida multiespecífica do agora, e que esta, para ser mantida em atividade, depende de práticas horizontais e verticais para baixo. Isto é: processos contínuos de interpenetração, colaboração, troca de informações e de mútua transformação entre todas as partes envolvidas, em práticas de reenvolvimento e de fortalecimento das ligações com a terra. É neste sentido, direcionado abaixo e às profundezas, que Haraway vai alcançar a figura da Medusa como sendo a representante das forças terrenas e, assim, como aquela capaz de melhor nos orientar na tarefa de composição da vida. E isto por diferentes motivos: a Medusa vive no fundo da terra — sentindo suas vibrações —, e não isolada no alto, no Olimpo, como os deuses; é uma figura feminina, e não o Antropos masculino; é mortal, pois vem do húmus e ao húmus voltará; e também porque Medusa representa uma inteligência sistêmica e tentacular — as cobras que saem da sua cabeça —, tal como a da Terra e, sobretudo, tal como a inteligência de que tanto precisamos para que seja possível assegurar algum porvir viável e habitável na Terra.

Renovar os poderes biodiversos da Terra é o trabalho e o jogo simpoiético do Chthuluceno. Ao contrário do Antropoceno ou do Capitaloceno, o Chthuluceno é composto de contínuas histórias e práticas multiespecíficas de se tornar-com em tempos que permanecem em jogo, em tempos precários, nos quais o mundo não está acabado e o céu não caiu, ainda. Estamos em jogo uns com os outros. Ao contrário dos dramas dominantes do discurso do Antropoceno e do Capitaloceno, os seres humanos não são os únicos atores importantes no Chthuluceno, com todos os outros seres capazes de apenas reagir. A ordem é reordenada: os seres humanos estão com e são da terra, e os poderes bióticos e abióticos desta terra são a história principal (HARAWAY, 2016a, p. 55).

## 4.22 Ficção simpoiética

Inspirada por inúmeras ficções científicas, jogos, geohistórias e histórias pessoais, Haraway conclui o seu famoso e influente *Staying with the trouble* com sua própria ficção científica, intitulada “Camille stories”, uma história sobre devir e vir a ser através de práticas de simpoiesis terrestres. A personagem “sym” da história, Camille, é fruto da união de um humano com uma borboleta. Cruzando diferentes tempos e gerações, as múltiplas Camilles que se desdobram e se transformam nesta geo-história realizam, ao longo de suas vidas, diversas metamorfoses em seus “eus biológicos” — desde a infância, Camille e as demais crianças e seres da história se apresentam em gêneros fluidos e assim permanecem, na maioria dos casos, até o fim da vida. Nas Comunidades de Compostos em que Camille e as demais personagens vivem, cada nova criança tem pelo menos três pais, e estes pais têm o direito de gerar biologicamente um novo ser apenas uma vez. Tecer parentes estranhos como forma de manter a trama da vida é o ponto. E sendo assim, famílias multigeracionais, multiespecíficas e “amigáveis às crianças” — e não apenas a filhos e filhas — emergem a partir das mais diversas práticas de geração de parentesco. Em “Camille stories”, “fazer parentescos estranhos não é uma opção; é questão de sobrevivência” (HARAWAY In: LATOUR; WEIBEL, 2020).

Em suas próprias palavras, Haraway define as “Camille stories” como “ficções pré- ou não apocalípticas, comprometidas com a fabulação especulativa, na tradição antirracista, ambiental, feminista e utópica, em que a luxúria — medo e desejo — pelo apocalipse está domada” (2019). A trama básica apresenta um mundo composto de pequenas comunidades formadas “espontaneamente e por motivos desconhecidos”, que se instalam em áreas arruinadas e atuam para reparar danos e reconstruir a cosmopolítica local “ligando estas comunidades através de linhas de cuidado e de cura”. Nesta narrativa simpoiética e reparadora, nada que



emerge é autopoietico, e nenhuma história contada é autobiográfica ou se cria sozinha.

As histórias de compostagem vivem na esteira da história, nunca são limpas e originais, e são sempre pra alguns mundos e não pra outros. As histórias de compostagem, como as histórias de ciborgues, se ligam a parentes estranhos para manter a sobrevivência terrestre (HARAWAY, 2019).

Nestas “Camille stories”, por fim, estes parentes estranhos, as crianças e os seres compostos “sabem mais sobre a lama do que sobre o céu”, posto que a inspiração da autora está mais nos emaranhados lamacentos e terrestres “do que nas estrelas”. É neste sentido — horizontal, imanente e vertical para baixo — que o pensamento e a ficção simpoiética de Haraway ressoam os modos de estruturação e de manutenção da trama da vida, e se apresentam, assim, como contra-cenas a qualquer delírio de independência, autossuficiência e des-envolvimento do humano em relação à Terra.

Para funcionar, a biosfera requer a diversidade microbiana. (...) Os humanos não são especiais e independentes, mas parte de um continuum de vida que circunda e abarca o globo. (...) Como todas as outras formas de vida, nossa estirpe não pode continuar a se expandir sem limites. Nem podemos continuar a destruir outros seres de quem dependemos em última instância. (...) Precisamos realmente começar a ouvir o resto da vida. Assim como uma melodia na ópera viva, somos repetitivos e persistentes. Podemos nos achar originais, mas não estamos sós com esses talentos. Quer admitamos ou não, somos apenas um único tema em uma forma de vida orquestrada (SAGAN, 2019).

## 5.

### A vida em cena

#### 5.1 Simpoiesis, parentescos estranhos e compostos interespecíficos

Toda esta orquestração de vozes e de perspectivas epistemológicas organizada até aqui busca, como já dito, questionar os modos de atuação e de autorrepresentação do humano em meio à trama da vida, bem como desestabilizar sua pretensa centralidade, soberania, onipotência, autossuficiência e indispensabilidade. No entanto, a etapa final deste estudo tem como objetivo articular este amplo conjunto de saberes ao campo das artes cênicas e performativas, considerando que suas práticas experimentais de geração e de composição de jogos de vida podem abrir frestas para a emergência de outras formas de gerar e de compor mundos. É precisamente este deslizamento de saberes para o mundo da cena que nos possibilitará, nesta etapa conclusiva, questionar, também, os pressupostos antropocêntricos que, ainda hoje, determinam, em larga medida, a organização das partes envolvidas em uma experiência cênica, ou seja: exatamente a centralidade, a soberania, a autossuficiência, a autorreferência e a indispensabilidade do elemento humano para a constituição de mundos e jogos de vida no contexto da cena teatral.

Em outras palavras, trata-se de investigarmos finalmente e com mais dedicação a noção de contra-cena, contextualizada, aqui, enquanto cena de contraposição às premissas ideológicas e práticas que estruturam a modernidade antropocêntrica, capitalística e tecnocientífica conformadora do AntropoCapitaloceno. Cenas que, em sua forma-conteúdo, portanto, instauram-se como formas de presença insurgentes e desestabilizadoras, por seu viés crítico ou desviante em relação aos modos hegemônicos de representação e de atuação do elemento humano em meio à Gaia. Formas de presença e de experiência capazes de instaurar, assim, modos de atuação e de performatividade — formas de interação e de coexistência — que se contraponham aos padrões do sistema subjetivo antropocêntrico e capitalístico e à sua operação bioecocida.

Se podemos compreender o teatro como uma bioatmosfera capaz de “criar atmosferas” (LATOUR, 2014), a cena pode ser abordada, portanto, como algo mais

do que apenas o lugar de apresentação de certas formas de arte cujas linguagens estariam estabelecidas a partir de certo conjunto de convenções e de regras, mas sobretudo como um espaço experimental. Uma cena aberta, portanto, à experimentação e à instauração de jogos de vida compostos a partir de interações improváveis, não hierárquicas, colaborativas e generativas entre elementos humanos e além de humanos, orgânicos e inorgânicos, materiais e imateriais, entre os quais objetos, máquinas, robôs, ar, água, fumaça, luz, sons, imagens etc.

Neste sentido, as noções de “simpoiesis”, “parentescos estranhos”, “compostos interespecíficos” e também de “polifonia cênica”, que veremos mais adiante, podem estimular a elaboração de propostas performativas e relacionais compostas a partir de elementos díspares e heterogêneos, vindos de diferentes formas de arte e campos do saber. O teatro, assim, abordado como esta cena aberta e viva, em latência, pode, enfim, ser agitado, experimentado e transformado no lugar de irrupção de contra-cenas e, também, de cenas contra-normativas, ambas potencialmente capazes de desestabilizar modos normatizados de compor mundos e de viver, tais como o do humano moderno-capitalista em meio à Gaia: “Se o teatro pretende se tornar, novamente, o teatro do mundo, então ele precisa aprender a carregar o mundo em seus ombros, como Atlas — o mundo e tudo o que há nele” (AÏT-TOUATI; LATOUR, 2013).

## 5.2 Desafio formal

Na esteira das múltiplas reflexões contemporâneas que desestabilizam e deslocam o humano desta posição de centralidade, soberania, autossuficiência e indispensabilidade, a cena teatral-performativa ganha não apenas o desafio de refletir e de responder intelectualmente, através de ideias e conceitos, e dramaturgicamente, através de textos, aos dilemas e desafios do AntropoCapitaloceno, mas também o desafio de transformar conceitos e ferramentas críticas em dispositivos de criação, ou seja, fazer com que certas noções se traduzam em procedimentos criativos e de estruturação formal para dramaturgias, encenações e demais experiências performativas e relacionais não antropocêntricas

É neste sentido que o significado de simpoiesis (“criar-junto”), o estímulo à feitura de “parentescos estranhos” (HARAWAY, 2016a) e de “acoplamentos

espúrios” (ROLNIK, 1998), e a própria caracterização da polifonia — coexistência de múltiplas e heterogêneas vozes que atuam de modo simultâneo, autônomo e inteligível no espectro sonoro — podem atuar como dispositivos conceituais e formais capazes de desestabilizar o ideal hierárquico que ainda posiciona o humano — sua presença física e verbal — como elemento central, autossuficiente e indispensável à experiência teatral ou performativa.

No contexto de uma “cena contemporânea” predominantemente antropocêntrica em suas propostas dramatúrgicas e formais, e que ainda se revela muito pouco sensível ou empenhada em responder ao AntropoCapitaloceno — ou até mesmo considerá-lo como um “tema” válido a ser abordado —, a proposta de deslizar os conceitos ou noções acima citados para os campos da encenação e da performance surgem de um sentimento de urgência diante da quase total desconexão entre a cena atual e este momento de radical transformação das condições de existência em todo o planeta. Surge, portanto, da identificação da ausência do Antropoceno na cena contemporânea este anseio de estimular a emergência de experiências cênicas e performativas simpoiéticas, polifônicas, multiespecíficas e não antropocêntricas, marcadas por modos de relação não hierárquicos e colaborativos entre elementos humanos e não humanos, bióticos e abióticos, materiais e imateriais, assim como entre linguagens artísticas, mídias e meios expressivos diversos.

A partir da experimentação em cena destas perspectivas, o elemento humano — o ator, seu corpo, gestos e falas —, poderia ser, enfim, deslocado de certas posições autoasseguradas — de centralidade, protagonismo, soberania e indispensabilidade —, e ser, a partir de então, representado de outro modo, como parte integrante de uma composição multiespecífica, e, sobretudo, como um agente capaz de partilhar seu poder, espaço e tempo de presença com todos os demais elementos — espaço, objetos, som, luz, imagens — que ainda hoje são “utilizados” e explorados de modo a servir à centralidade e à soberania humana.

### **5.3 Práticas de descentramento humano**

Ao considerar tal perspectiva, que propõe conceitualmente e formalmente práticas de descentramento do humano em cena, não se pode ignorar que, do mesmo modo que há um forte sentimento de resistência e de desconfiança em relação às

proposições antropológicas e filosóficas que questionam o antropocentrismo e que sugerem o descentramento do humano, de modo análogo, considerando o contexto teatral, a possibilidade da ausência do humano em cena — evocando hipóteses de extinção e de desaparecimento do humano na cena da vida —, ou, de modo menos drástico, a “mera” proposição de descentrar o humano da cena, retirando sua soberania, centralidade e protagonismo, não apenas encontram certa resistência ou desconfiança, mas também negação e confrontação extremadas em relação à sua pertinência e possibilidade. Em muitos casos, estas propostas são recebidas como tabus — a serem recalcados ou repelidos —, como se ferissem a ordem do discurso das artes teatrais e performativas; sobretudo no que se refere ao teatro, tão firmemente defendido como a “arte do humano” — o que de fato é, claro, embora não apenas do humano, e muito menos “do humano” em sentido acrítico, marcado pela autoexaltação, pelo autoelogio ou pela autopiedade.

Em *Defiant Earth*, referindo-se ao contexto do Antropoceno, o filósofo Clive Hamilton afirma que as “tentativas de reduzir o tamanho dos humanos, atacando o antropocentrismo, esbarram no fato insuperável de que os humanos agora possuem poder suficiente para mudar o curso da Terra”, e que “devemos enfrentar o fato de que os seres humanos estão no centro do mundo” — porém apenas destrutivamente e, precisamente, em consequência do antropocentrismo —, Hamilton, assim, afirma que aquilo que a realidade atual exige seria “um novo tipo de antropocentrismo” — mas qual seria este? —, uma filosofia, segundo ele, “pela qual possamos usar nosso poder de forma responsável e encontrar uma maneira de viver em uma Terra desafiadora” (HAMILTON, 2017).

Até o momento, porém, não encontramos — e ao que parece estamos longe de encontrar — uma forma responsável de usar nossos poderes, e enquanto isso o que temos visto é o tempo correr e nossos poderes crescerem no sentido da destruição. Diante deste panorama trágico, talvez seja existencialmente inevitável experimentarmos práticas de descentramento empenhadas em se contrapor ao antropocentrismo e às suas premissas. Também poderíamos, em contraposição ao antropocentrismo e a seus poderes, desconfiar e questionar propostas de porvir lastreadas em modos “responsáveis” de uso do “nosso poder” — não que a responsabilidade e a responsabilização pelos usos do poder não sejam necessárias, pois são, evidentemente, porém nos parece inviável e pouco pertinente qualquer esperança de compatibilidade entre a “responsabilidade” e o antropocentrismo.

Além disso, em meio aos múltiplos colapsos e perigos produzidos pelos nossos poderes, poderíamos, através destas práticas de descentramento, experimentar a abdicação de certos poderes — sobretudo os antropocêntricos e heroicos, empenhados em controlar, dominar e dirigir a qualquer custo as forças de vida e de morte —, do mesmo modo que poderíamos acolher e exercitar outros “poderes”, como a vulnerabilidade — entendida enquanto uma habilidade de ser e de estar vulnerável —, o desamparo — enquanto habilidade de lidar com a condição fundamental do humano —, assim como com o poder da impotência, ou da potência de não, no sentido de poder não utilizar nossos poderes e vontades de poder inclinados à centralidade e à soberania.

Se tanto Hamilton como Latour desconfiam ou mesmo refutam a pertinência ou a viabilidade de propostas de descentramento do humano, por outro lado, as perspectivas de Haraway, de Krenak e de tantos outros nos estimulam a pensar que diferentes práticas de descentramento podem encontrar no campo das artes um refúgio e um terreno fértil, contanto que seja possível vitalizar sua vocação experimental, fabular, ficcional e generativa, ou seja, sua condição de refúgio do possível e do impossível, como lugar de emergência e de agência de outros modos de compor mundos e de outros modos de viver.

Não se trata aqui, exatamente, de “propor” um teatro sem humanos ou pós-humano, nem como descartar sua possibilidade ou reduzir sua relevância estética, posto que nas últimas décadas diferentes experimentos teatrais e performativos conduzidos predominantemente ou exclusivamente por dispositivos automatizados, maquínicos, eletrônicos e robóticos já foram encenados. É o caso da instalação maquínico-performativa *Stifter's dinge* (2007), do compositor e encenador alemão Heiner Goebbels, que investigaremos a seguir. Mas não só. Em muitos outros experimentos, agentes não humanos como máquinas, robôs e objetos diversos, assim como elementos imateriais como luz, som, ar e imagens têm sido mobilizados e articulados para compor os mais diferentes espetáculos. Trabalhos como o de Goebbels, de Romeo Castellucci e de tantos outros — Kris Verdonck (A Two Dogs Company), Rimini Protokoll, Ragnar Kjartansson, Alexander Giesche, Manuela Infante, Copernicus Science Centre, Oriza Hirata e a Osaka University Robot Theatre Project entre outros — têm levado à cena propostas heterogêneas de descentramento, instaurando outros modos de representação da vida e do humano, assim como abrindo inúmeras possibilidades ao fazer cênico.

Mas, antes de seguirmos adiante, talvez seja importante perguntar o que queremos com estas práticas de descentramento, ou o que se pretende gerar a partir delas? Em outras palavras: qual seria o horizonte estético, ético e político destas propostas? Como elas poderiam estimular, por exemplo, a criação de experiências capazes de ir além do diagnóstico de um presente terrível ou da materialização de um futuro distópico? Se o melhor a fazer talvez não seja responder a tais indagações, e sim abordá-las como férteis provocações para processos generativos, podemos ao menos buscar dar mais precisão e sustentação ao porquê de existir destas práticas. E talvez seja esta a força de fundo: a urgência existencial, constatada no contemporâneo, de se contrapor ao imperativo da representação moderna e antropocêntrica. A necessidade, portanto, de se experimentar e propor contra-cenas em que o humano esteja deslocado das posições estabelecidas pela cosmovisão moderna. Destituído de centralidade, soberania, proteção e estabilidade — e assim, portanto: descentrado, desamparado e desestabilizado —, talvez o humano se encontre, nesta circunstância de liminaridade e de vulnerabilidade, mais propenso a vivenciar diferentes processos de transformação. Entre os quais, a metamorfose subjetiva capaz de o habilitar a atuar e a se representar de outro modo: em vez do protagonista soberano e solitário da cena da vida e do teatro, o integrante colaborativo de uma composição de vida animada pelos mais diferentes elementos.

É neste sentido, portanto, que nos parece necessário vitalizar a vocação atemporal da cena enquanto espaço de imaginação e de experimentação. Apostar na cena como lugar da possível irrupção de outros modos de atuar, de conviver e de compor a viabilidade da vida. Reconhecer e potencializar a cena como este campo experimental nos dá a possibilidade de estimular processos interessados em praticar relações horizontais e colaborativas entre diferentes participantes, elementos e formas de arte. A cena, assim, pode vir a se tornar um espaço mais polifônico, simpoiético, não antropocêntrico e democrático, um horizonte mais aberto à manifestação de outros jogos de vida. Afinal, se estamos insatisfeitos com este mundo, “não se trata de preservação, mas da potência para criar mundos. (...) Mundos plurais, a possibilidade de muitos mundos” (KRENAK, 2021), ou então, como nos lembra Haraway, “criar mundos de outra forma”.

## 5.4 Polifonia cênica

Ao longo dos últimos oito anos, a Polifônica Cia., meu núcleo de pesquisa e de criação artística, realizou diferentes experimentações e montagens empenhadas em articular o conceito de “Polifonia Cênica” — nomeado por mim desta forma a partir das realizações teóricas e artísticas de Heiner Goebbels — com diferentes noções provisórias que vim desenvolvendo ao longo do caminho — “Teatro Antropocênico”, “Encenações do Antropoceno” e outras —, mas que neste estudo convergiram para as expressões “Contra-cenas ao Antropoceno” e “Práticas de descentramento humano”. O que move esta articulação entre a noção de polifonia e o tema do Antropoceno é, sobretudo, uma correspondência que identifico entre a perspectiva horizontal, colaborativa e não hierárquica intrínseca à polifonia com reflexões contemporâneas, despertadas pelo Antropoceno, que sugerem que o porvir da vida humana na Terra dependeria de relações horizontais, não hierárquicas e colaborativas interespecies, em que não caberia mais representar e reafirmar o elemento humano como o protagonista único, soberano e solitário da cena da Terra — e assim, também, do Teatro.

É a partir desta articulação, portanto, que investigaremos a seguir parte da obra teórica e artística do compositor e encenador alemão Heiner Goebbels, com especial atenção a estas duas noções complementares: “Estética da Ausência” e “Polifonia Cênica”. Também estará no foco deste estudo a instalação performativa *Stifter's dinge*, criada por Goebbels em 2007 e apresentada no Brasil em 2015, durante a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, a MITsp. Nesta ocasião, pude assistir à obra ao vivo, acompanhar três conferências realizadas por Goebbels — “Polifonias da Cena Contemporânea”, “O Teatro da Ausência” e “Rumo a um Drama da Percepção” —, além de conduzir uma entrevista pública com o artista. Esta conversa, realizada durante a MITsp, foi um reencontro. Afinal, três anos antes, em 2012, após tê-lo entrevistado e publicado uma reportagem sobre a sua carreira no jornal O Globo, onde eu trabalhava à época, recebi um convite de Goebbels para acompanhar a Trienal de Artes Ruhrtriennale. Goebbels havia assumido o cargo de curador e diretor artístico daquela mostra para o período 2012-2014, e apresentaria, em agosto de 2012, a sua primeira programação.

Como jornalista, viajei para a cidade de Essen, no Noroeste da Alemanha, e de lá pude visitar algumas cidades próximas, onde se realizaram as atividades da



trienal. Entre elas, pude assistir a trabalhos que transformaram radicalmente a minha forma de pensar a cena e suas possibilidades. Entre as obras programadas por Goebbels a que pude assistir estavam a sua própria encenação para as *Européras 1&2*, de John Cage, e a performance *Folk*, de Romeo Castellucci; mas a viagem ainda incluiria um convite para assistir ao espetáculo *Two cigarettes in the dark*, da coreógrafa Pina Bausch e da sua lendária companhia, na Ópera de Wuppertal. Após mais uma entrevista realizada com Goebbels nesta ocasião e de algumas reportagens publicadas no O Globo sobre a mostra, voltei ao Brasil decidido a escrever um projeto que pretendia apresentar as suas obras pela primeira vez no país. Em seu formato final, o projeto exibiria os trabalhos *Eraritjaritjaka* e *Stifter's dinge*, mas por diferentes motivos o projeto não se concretizou. Três anos depois, felizmente Goebbels pode apresentar o seu trabalho na MITsp.

Neste 2022, portanto, se completam dez anos desde o meu primeiro contato com a obra e com o pensamento de Heiner Goebbels, e posso dizer que, desde então, nada mais foi o mesmo, e devo ao seu trabalho, em larga medida, a criação do meu próprio núcleo artístico e a realização de nosso primeiro espetáculo, *Estamos indo embora...* (2015). Mas para que este primeiro trabalho pudesse ser realizado, faltava ainda um segundo encontro. Em 2014, minha pesquisa sobre o trabalho de Goebbels foi atravessada por outro acontecimento transformador, o colóquio *Os mil nomes de Gaia – Do Antropoceno à Idade da Terra*, idealizado por Bruno Latour (Science Po), Déborah Danowski (PUC-Rio) e Eduardo Viveiros de Castro (UFRJ), e realizado em setembro daquele ano na Casa de Rui Barbosa. Nesta ocasião pude realizar uma entrevista com Latour e a partir daquele instante, ainda no jardim da Casa Rui, tive a certeza de que deveria articular minhas investigações acerca da Polifonia Cênica ao tema de múltiplas vozes e tramas do Antropoceno. Foi assim que nasceu *Estamos indo embora...*, um experimento cênico-científico talvez um tanto distópico, enfático e, quem sabe, desesperado — afinal, como lidar com aquela enxurrada de informações e de hipóteses catastróficas e de fim de mundo que eu descobria e me via imerso? Como responder criativamente a tudo aquilo? Como sensibilizar a plateia para a urgência de um fato existencial tão marcante, porém até ali tão friamente recebido ou ignorado? Como conectar páthos e logos, emoção e razão, como religar e reabilitar a comunicação entre nossas faculdades sensíveis e intelectivas para que ambas nos ajudassem a responder a este mundo em chamas? Como dramatizar e desdramatizar a questão? Como gritar que a casa está

pegando fogo, mas manter a plateia envolvida e engajada na tarefa de apagar os focos de incêndio ou de salvar o que fosse possível? Enfim, como lidar com o que Latour havia me provocado, com o que eu havia assistido, e também com o que eu havia lido em *Há mundo por vir?*. Como não “pesar a mão” diante de fatos tão assustadores e existencialmente fundamentais em meio a um contexto teatral em que nada daquilo estava sendo sequer discutido, ao menos no Brasil? Como não querer aplicar uma espécie de choque estético e sensível em meio à anestesia e à negligência geral — que também era a minha de poucos meses antes? Como realizar uma experiência estética, mas não catártica? Ou seja, como fazer o público sentir e, sobretudo, ficar com o problema, mesmo após o espetáculo? Sim, *Estamos indo embora...* instalava um problema, um desconforto, uma angústia, e não fazia ninguém se sentir mais leve, aliviado e purificado ao fim da experiência. Estesia sem catarse. Era um problema, em todos os sentidos, inclusive teatrais. Afinal não era uma peça, não tinha uma história, não tinha um enredo ou mesmo personagens. Era uma composição de vozes ressoando num objeto performativo não identificado, que se desdobrava através de quatro quadros cênicos guiados, cada um, por diferentes linguagens: instalação audiovisual e coreográfica; ciclo de conferências; diálogos não dramáticos e outras. Foi um experimento estético realizado por uma radical necessidade existencial. Ali foi meu rito de passagem. Foi no jardim da Casa Rui e, depois, na sala de ensaio do Sesc Copacabana que eu definitivamente saí do Holoceno e entrei-aterrei no AntropoCapitaloceno, este momento-lugar em que não me é mais possível sair ou me afastar. Desde então ainda estou aqui, no problema, tentando atravessá-lo, vivê-lo, pensá-lo e encená-lo da melhor forma que posso, sem nem mesmo saber se posso ou se consigo, porém a tarefa fala sempre mais alto. Afinal, em meio ao inominável e ao não saber que marca esta época, não basta fazer o sabemos: “É preciso fazer também o que não sabemos para atender ao chamado da nossa época” (BRUM, 2021). Até ali, em 2015, o que eu buscava era “apenas” trazer o “tema” à cena, ou seja, levantar o debate sobre o colapso climático-ecológico no campo das artes performativas, posto que até aquele momento Gaia — e o Antropoceno — ainda não havia feito sua intrusão na cena teatral brasileira — e até hoje sua ausência é consideravelmente maior do que a sua presença. Diante de tamanha desconexão, entre a gravidade de uma crise de proporções planetárias e sua inexplicável ausência nos palcos, decidi escrever e dirigir aquele primeiro

trabalho. De lá para cá, realizamos diferentes experimentos e obras e, em breve, surgirá mais um, *Awei!*.

Encerro esta dissertação, portanto, buscando articular estes dois mundos que me atravessaram e me transformaram, a cena polifônica e não antropocêntrica de Goebbels e o pensamento contra-antropocêntrico despertado, ao menos em mim, pela emergência do Antropoceno. Para realizar esta articulação, proponho focar minha análise em apenas uma das obras do repertório de Goebbels, a instalação *Stifter's dinge*. Escolho esta obra porque ela se apresenta enquanto forma, estrutura e conteúdo como exemplo de uma contra-cena radical ao antropocentrismo, e nos possibilita, assim, questionar as principais premissas desta cosmovisão moderna que tanto perturba a cena da Terra como, também, constrange e limita o Teatro há reproduzir apenas variações de jogos de vida regidos pela perspectiva moderna. A partir de sua proposta formal e performativa básica — isto é, criar uma performance sem a presença física de humanos em cena —, *Stifter's...* se contrapõe frontalmente às normas de representação e de atuação do humano em cena, e possibilita, ainda, refletir sobre a presença e a ausência do humano não apenas na cena teatral, mas também na cena da vida.

Nesta obra, portanto, Goebbels pulveriza pressupostos considerados indispensáveis ao teatro, a saber: a presença física e a performance ao vivo do ator, assim como a elocução ao vivo de um texto. Tais pressupostos são plenamente abandonados por *Stifter's dinge*, que se apresenta ao público como um *no man show*, uma performance não apenas sem atores, mas sem humanos em cena. É um acontecimento teatral criado por humanos, é claro, mas inteiramente performado por elementos imateriais como som, água, luz e fumaça, assim como por objetos, máquinas, instrumentos musicais e dispositivos eletrônicos.

## 5.5 Um breve percurso

Antes de avançarmos para uma análise mais detalhada desta obra, será importante reconstituir brevemente parte do percurso artístico e teórico de Goebbels, visitando etapas e acontecimentos fundamentais que antecedem a criação de *Stifter's...* e que, certamente, irão contribuir para uma melhor compreensão deste trabalho.

Reconhecido internacionalmente como um encenador, é preciso destacar, no entanto, que Heiner Goebbels (1952) é, além de um criador teatral, um compositor, um instrumentista, maestro, arranjador, educador, teórico das artes cênicas e da música, curador, pesquisador e, por todos estes motivos, um artista e um pensador da cena. Seus trabalhos, realizados nos mais diferentes meios, se utilizam, portanto, destas múltiplas capacidades teóricas, técnicas e artísticas, que atuam como um grande conjunto de habilidades complementares. É esta confluência e articulação de saberes vindos de diferentes campos artísticos que faz com que sua trajetória e seu repertório sejam reconhecidos como responsáveis por abrir inúmeras possibilidades de criação para as artes da cena, sobretudo no que se refere à relação criativa entre o som e a cena, entre o teatro e a música.

Com mais de três décadas de carreira e mais de 40 produções encenadas nas principais capitais culturais do mundo, é válido destacar ainda que Goebbels é, antes de um diretor de teatro, um artista cuja trajetória se inicia na música, e alguém que se define, acima de tudo, como um “compositor”. Sendo assim, veremos aqui também, ainda que de modo breve, de que modo a sua elaboração teórica e seu fazer artístico possibilitaram a transposição deste termo musical (“compositor”) ao ofício do criador teatral; adicionando às condições de “diretor” e de “encenador” a faceta do “compositor cênico”, enquanto um artista capaz de aliar, em um único ofício, as funções de criador musical (composição, direção e arranjos) e de encenador teatral.

Goebbels representa, portanto, o retorno da figura do compositor ao centro das discussões sobre a forma teatral e suas possibilidades — tal como faziam os tragediógrafos gregos e, séculos depois, Wagner —, assim como provoca uma revitalização do teatro enquanto experiência cênica de forte apelo sonoro, e não apenas visual, verbal e físico — como vimos anteriormente, na Grécia antiga, música, texto e atuação foram os elementos que, unidos, deram forma ao que se convencionou chamar teatro, quando no século VI a.C. o poeta Téspis desenvolveu uma nova linguagem cênica ao colocar em diálogo um personagem e um coro de cantores e bailarinos. Considerado o primeiro compositor e ator solista desta então nova linguagem, Téspis foi o criador do que se estabeleceu, posteriormente, como a tragédia clássica; forma de arte que teve em Ésquilo, Sófocles e Eurípedes seus maiores realizadores, tanto como autores como, também, como compositores; dupla condição que Goebbels, assim, recupera.

A menção à forma interdisciplinar da tragédia e à condição “esquecida” de Ésquilo e de Sófocles como compositores se fazem necessárias porque se relacionam de modo direto ao ofício de Goebbels, enquanto criador-compositor, à forma interartística de suas obras, que reúnem as mais variadas linguagens, e à forte presença sonora e musical em suas propostas de encenação. Ainda neste sentido de aproximação entre teatro e música, é válido destacar que as experiências cênicas de Goebbels são estruturadas a partir de noções musicais, como “contraponto” e “polifonia”, e se desdobram em cena lastreadas em atributos próprios da música e dos sons, meios potencialmente abstratos, não figurativos e não representacionais.

Todo este conjunto de relações entre som e cena — a utilização de noções e atributos da música como bases para o trabalho do encenador-compositor e para as suas encenações-composições —, assim como o reforço da presença do som, dos ruídos e da música no palco tornam Goebbels um dos principais representantes do que diferentes pesquisadores — Patrice Pavis, Ross Brown, Nicholas Till, David Roesner e outros — identificam como a “virada sonora” da cena teatral. Tal virada se refere a propostas de encenação que se contrapõem e buscam ultrapassar uma concepção hegemônica do teatro ou do espaço cênico como “lugar da visão” (*theatron*) e, portanto, de uma *mise-en-scène* predominantemente visual e determinada pelas noções de mimeses e de representação ilustrativa que marcaram a consolidação do teatro dramático ou moderno. De acordo com estes teóricos, tal abordagem visual, embora extremamente arraigada, estaria sendo confrontada por perspectivas que “veem” o teatro e o espaço cênico também como “lugar da audição” (*auditorium*), enquanto um campo sonoro:

Estamos descobrindo o som? (...) *Mise-en-scène, mise-en-son, mise-en-songe*? Trata-se de uma virada sonora? (...) O ponto é ir além da visão do teatro como uma *mise-en-scène* visual, através de uma concepção sonora, auditiva e musical de performance: auralidade, portanto, como contrapartida ou o complemento da visualidade (PAVIS, 2011).

Pavis diz que “as possibilidades de uso do som no teatro são ainda quase inauditas” (idem). Isto porque o foco na *mise-en-scène* moderna e o seu método hierárquico de organização dos elementos teatrais — sempre a serviço da interpretação e da história — acabaram relegando a música, os sons e os ruídos à função de “servir ao arranjo visual, ao design, a uma intenção prévia” (PAVIS, 2011). Sendo assim, a irrupção afirmativa do som e do ruído nesta “cena sonora” pode ser compreendida como parte de um movimento de insurgência e de

confrontação às normas do teatro ocidental moderno; estabelecido enquanto a arte da *mise-en-scène* e, além disso, como forma dedicada a representar visualmente e verbalmente, de modo ilustrativo, as realidades evocadas em um texto. É precisamente contra a redução do teatro a uma arte visual de registro ilustrativo, figurativo e realista que a cena sonora e ruidosa de Goebbels se levanta, utilizando os próprios atributos do som — sua potência abstrata, não figural — enquanto forças de resistência às normas formais e ideológicas que formataram o teatro moderno, dramático e antropocêntrico. Se considerarmos que “a *mise-en-scène* visual é o ponto culminante da teatralidade Ocidental” (PAVIS, 2011), mas que este mesmo mundo Ocidental e as bases de sua teatralidade “real” estão desmoronando rumo ao colapso, talvez este novo teatro sonoro — ao invés de continuar servindo ao ideal moderno, representando visualmente um mundo ainda de pé, estável, bem edificado e seguro — possa nos fazer ouvir justamente os ruídos e estrondos que ressoam agora das bases explodidas deste mundo moderno em processo de colapso. Um mundo em ruínas que não seja meramente evocado ou ilustrado através de imagens, mas que seja fisicamente manifestado na vibração e no ressoar do teatro contemporâneo. O teatro do nosso tempo, portanto, como ruído, como instauração do ininteligível ou do incompreensível atual, como um composto de resíduos, restos e fragmentos de inúmeros corpos e colapsos, como emaranhado de vozes, sons, imagens e objetos que se cruzam, se chocam e, assim, constituem o labirinto comunicativo em que nos “encontramos” ou vagamos perdidos. Um teatro que, assim como *Stifter's dinge* — como veremos a seguir —, se apresenta enquanto uma composição de um mundo decomposto, fragmentado, e que, por isso, solicita a agência ativa e composicional de cada espectador, para que através de cada um, quem sabe, novos sentidos e formas de mundo possam ser compostos a partir do rearranjo das ruínas de um mundo que desabou. É precisamente este o sentido ou a premissa mais fundamental das composições teatrais propostas por Goebbels: habilitar e estimular o espectador à tarefa de compor mundos. É através das forças de resistência do som — em termos físicos e conceituais — que o teatro de Goebbels busca abrir rasgos para o mundo por vir.

O palco contemporâneo, de fato, não é mais a ilustração realista de um lugar ou de um texto, é no máximo a sua evocação. (...) Na *mise-en-scène* visual não se leva em conta a inesperada e necessária resistência que emerge do mundo sonoro. (...) O mundo sonoro, quando é confrontado e combinado com o mundo visual e visível, ele, conscientemente ou inconscientemente, joga com a visualidade, fazendo o melhor para promover uma subjetividade incontrolável. (...) Ao darmos uma “chance” ao som, a dramaturgia sonora

oferece ao teatro um novo começo. E ao conceder aos ruídos um lugar em cena, como o “outro” do mundo sonoro organizado, isso explode as barreiras e fronteiras tradicionais entre as diferentes artes performativas e o palco. (...) Cabe a mim compreender o que o material sonoro está me dizendo em um nível além da dramaturgia textual. O espectador-ouvinte se torna, assim, o herói do dia, sem o qual nada é possível. Portanto, precisamos considerar não apenas o “olho que escuta” (Paul Claudel), mas também o “ouvido que vê”, ou seja, aquele que descobre os mundos visíveis e invisíveis que os sons, interminavelmente, criam e nos sugerem (PAVIS, 2011).

Goebbels, assim, pode ser considerado um dos principais emancipadores do mundo dos sons na cena e, também, um dos principais questionadores das normas do teatro moderno, dramático e ocidental. Sua trajetória, marcada pela contestação de padrões estéticos e sociais, começa com uma dupla formação, em sociologia e em música. Ainda nos anos 1970, Goebbels inicia a sua carreira como integrante de uma orquestra experimental de sopros (Sogenanntes Linksradikales Blasorchester, entre 1976-81) e como um dos criadores do duo de jazz experimental Goebbels/Harth-Duo (1976-88). A partir de então, sobretudo nos anos 1980, investe em uma série de experiências musicais e performativas em cena, se dividindo entre seu primeiro duo, a banda de art rock Cassiber (1982-92) e a composição de trilhas sonoras para teatro, cinema e balé. É durante este período que a sua relação com as artes da cena se intensifica, e Goebbels passa a compor trilhas e paisagens sonoras para espetáculos de alguns dos mais importantes nomes do teatro alemão da época, entre os quais Claus Peymann, Matthias Langhoff, Ruth Berghaus e, principalmente, Heiner Müller.

Considerado por Goebbels como sua principal referência, Müller e seus textos foram os principais indutores da guinada artística de Goebbels em direção à performance e ao teatro e, posteriormente, fundamentaram o caráter polifônico de seus trabalhos cênicos. Goebbels escreveu a música para diferentes textos de Müller, mas a parceria entre os dois se estabeleceu, sobretudo, no campo do teatro radiofônico e em concertos experimentais, e não através de encenações ou montagens teatrais. Suas principais colaborações, portanto, se realizaram no ambiente do estúdio e não em cena. Lugar-chave para a experimentação sonora e musical, o estúdio se tornou o seu laboratório criativo tanto para as peças radiofônicas como para outros experimentos de articulação entre sons e textos de Müller, entre os quais *Wasteland waterfront* (1984), *The liberation of Prometheus* (1985) e *Volokolamsk Highway* (1989).

Compus muitas trilhas para cinema e teatro, mas havia um descontentamento com o tipo de teatro criado naquela época, com as hierarquias entre os artistas da equipe, e com a

hierarquia entre os elementos cênicos, onde o texto era sempre visto como o elemento mais importante. A questão é que eu via uma série de possibilidades para outro tipo de teatro sendo desperdiçadas. Então comecei a trabalhar em minhas peças sonoras, radiofônicas, experimentando opções que chegassem a um balanço mais equilibrado entre texto, música e sons, além de oferecer mais espaço imaginativo para o espectador, sem cair na ilustração. Levei alguns anos até conseguir unir esses dois campos (som e texto), assim como integrar o que aprendi nessas experiências radiofônicas com o que acontece num palco de teatro (GOEBBELS, 2012a).

O ano de 1987 marca a sua passagem do estúdio para o palco, e não mais apenas como performer ou músico, mas como encenador ou compositor teatral. Goebbels se baseou novamente na escrita de Müller para sua estreia como encenador, em montagens como *Man in the elevator* (1987) e *The liberation of Prometheus* (1991). Desde o início de sua colaboração com Müller, Goebbels identificava na escrita do dramaturgo atributos que marcam até hoje suas encenações: evitar a todo custo a ilustração do real, a representação mimética, a estrutura dramática e a expressão de ideias, mensagens ou comentários sobre a realidade.

Até hoje não tenho certeza se o teatro alemão compreendeu as suas grandes contribuições, sobretudo em direção a um tipo de fala não figurativa e não psicológica, em que a realidade de um texto é guiada por leis próprias, não é um mero meio de expressão de ideias sobre a realidade (GOEBBELS, 2012a).

Neste novo território criativo, o palco teatral, as principais referências de Goebbels para a criação de um teatro o mais próximo possível da música — não figurativo, abstrato e não representativo — foram as encenações de Robert Wilson e as de Einar Schleef, artistas que deslizavam da teoria para a prática cênica o conceito brechtiano de “separação de elementos”, assim como davam novos rumos aos experimentos de John Cage em sua busca por um “Teatro das separações”, em que os diferentes elementos e linguagens artísticas relacionados em cena deveriam atuar com autonomia expressiva, e não como intervenções meramente decorativas e ilustrativas, subordinadas e determinadas a ilustrar um texto:

O que me guiou em direção a outro tipo de abordagem em cena foi a noção de justiça. Justiça a todos os outros elementos do teatro, e aos artistas e técnicos por trás de um espetáculo. Desde o começo eu estava interessado em estabelecer uma polifonia de vozes artísticas dentro de um time. Meus primeiros trabalhos, mais do que peças, eram uma espécie de concertos encenados (GOEBBELS, 2012a).



## 5.6 Teatro: lugar de encontro entre artes; lugar de artes sem nome

Como indica a sua fala, desde o início de sua trajetória enquanto encenador ou compositor cênico, Goebbels se empenhou em experimentar diferentes formatos de encenação — para além da peça dramática ou pós-dramática, do teatro musicado e do musical —, e para estas formas ainda sem nome passou a buscar outros termos, expressões capazes de corresponder mais adequadamente a experimentos que, raramente, se encaixavam nas convenções e definições acerca do que se concebe como teatro ou performance. Sendo assim, ao longo de toda a sua trajetória, Goebbels continuamente implodiu as mais diferentes fronteiras e barreiras teóricas e práticas erigidas para separar as diferentes artes da cena — teatro, dança, performance, show, concerto, ópera —, e seus diferentes e desviantes experimentos contra-normativos e de gênero fluido ganharam termos como “concertos encenados”, “teatro instrumental”, “instalações performativas”, “música-teatro” e outros. Em comum a todos estes formatos — radicalmente diferentes em termos de estrutura e em relação às linguagens artísticas articuladas —, é que eles conformam experiências de forte impacto visual e sonoro, e que neles o ator e o texto partilham seu destaque no espaço, seu tempo de presença, sua possibilidade expressiva e sua importância no espetáculo com todos os demais recursos e elementos: luz, som, imagens, espaço, cenário e objetos. Neste sentido, as criações cênicas de Goebbels questionam um modelo de arte hierárquico em sua organização, no uso dos elementos teatrais e no resultado artístico em si, e se oferecem, como diz Goebbels, como alternativas ao “caráter totalitário da estética e de um tipo de relacionamento com o espectador”.

Com uma hierarquia horizontalizada e um time cooperativo, em que cada participante tem espaço, tempo e a liberdade para levar adiante suas próprias disciplinas, uma polifonia de elementos pode ocorrer, o que permite à peça ser experienciada a partir de diferentes perspectivas. Uma polifonia que oferece diferentes abordagens e permite ao espectador trazer ao jogo suas impressões individuais a partir de tudo o que é apresentado (GOEBBELS, 2016).

## 5.7 Da polifonia sonora para a polifonia cênica

Na cena de Goebbels, portanto, tudo se move em direção a um protagonismo coletivo. Mas isto, claro, não se dá por acaso ou sem método. Toda a pluralidade de formatos cênicos experimentados por Goebbels, assim como a forma não

hierárquica e simétrica de distribuir as presenças e os poderes expressivos de cada elemento da obra dependem, fundamentalmente, do fato de que todo trabalho artístico de Goebbels se fundamenta no deslizamento ou na “tradução prática” do conceito de polifonia sonora para o campo das artes cênicas e performativas.

Trata-se de um gesto tradutório, de deslizamento de um conceito do mundo dos sons para o mundo da cena, que implica uma radical desestabilização das bases que estruturam o meio para o qual a tradução se dirige, no caso, o teatro — o que veremos a seguir. O que Goebbels faz, em resumo, é tomar um conceito, a polifonia, identificar potenciais em seu significado — a pluralidade de vozes e a ausência de hierarquia entre as partes —, e então deslizar o conceito para outro meio a fim de torná-lo premissa estruturante de uma outra coisa, ou seja, de formas de encenação em que o conceito se encontra “encarnado” em todas as suas dimensões, enquanto um fundamento estruturante. Em outras palavras, Goebbels toma os atributos fundamentais da polifonia e os transforma em premissas estruturantes de seus procedimentos de pesquisa, de criação e de apresentação de experiências artísticas. Como veremos, esse deslizamento transformador da polifonia sonora para a noção de polifonia cênica revela-se um dispositivo capaz de desestabilizar e transformar radicalmente os modos de pensar e de realizar experiências cênicas e performativas.

A consulta a diferentes estudos e dicionários musicais nos possibilita, aqui, sintetizar ou reduzir a polifonia à seguinte definição: um conjunto plural (não unitário) de linhas sonoras, diferentes entre si, que atuam simultaneamente no espectro sonoro, porém resguardando suas diferenças formais, suas autonomias expressivas e suas inteligibilidades. Sendo assim, ao falarmos em polifonia cênica, o que seriam as diferentes linhas sonoras da polifonia musical passam a significar os diferentes elementos cênicos (materiais e imateriais) e as diferentes linguagens artísticas (teatro, dança, performance, ópera, música, vídeo, cinema, artes visuais, literatura) articuladas em cena. E do mesmo modo como ocorre na polifonia sonora ou musical, na polifonia da cena estes diferentes elementos cênicos e linguagens artísticas atuam simultaneamente em cena, porém resguardando suas diferenças formais, suas autonomias expressivas e suas inteligibilidades em meio à polifonia cênica em que se manifestam — através de cuidadosos processos de composição, de arranjo e de contraponto entre estas partes.

A noção de contraponto, por sua vez, é um dado fundamental da polifonia cênica. Termo derivado do latim — da junção dos vocábulos “contra” e “punctus”:

“contra” como “em oposição a”, e “punctus” como “ponto, nota” (CUNHA, 1982) —, o contraponto é, no contexto da música, a técnica constitutiva da polifonia, que torna possível estabelecer relações de contraposição entre diferentes linhas sonoras e garantir inteligibilidade a cada uma delas. No contexto da polifonia cênica não é diferente. É o contraponto que assegura a autonomia e a inteligibilidade expressiva dos elementos e linguagens trazidos à cena. Isto porque, de acordo com o músico e pesquisador Tato Taborda, um dos preceitos fundamentais da etiqueta contrapontística é “a independência e diferença (diversas) entre as vozes”, e o fundamento da técnica do contraponto é, sobretudo, o da “inteligibilidade de cada uma de suas partes constituintes” (TABORDA, 2004). É a garantia de tal inteligibilidade para cada voz ou parte sonora distinta, portanto, aquilo que se busca alcançar para que cada voz da polifonia possa “emergir à superfície do discurso no momento desejado, livre de obstruções e superposições, aptas a tornarem inteligíveis suas ‘mensagens’” (TABORDA, 2004). Se trata disso, no fim das contas, todo o delicado trabalho de arranjo e de composição cênica realizado por Goebbels: estabelecer relações contrapontísticas e, assim, potencializar a autonomia expressiva e a inteligibilidade das múltiplas vozes que emergem na cena.

## 5.8 Composição e contraponto como confronto

Em seu trabalho de composição cênica, portanto, a noção de contraponto é fundamental para evitar estabelecer relações de mistura e de fusão, de colagem e de diluição das singularidades e diferenças entre os elementos. Em suas composições contrapontísticas, Goebbels empenha-se em manter as diferenças, autonomias e especificidades de cada elemento e busca relacioná-los através de interações criativas marcadas por confrontos, colisões, choques e contrastes entre os diferentes elementos sonoros e visuais levados à cena. Goebbels “separa” o palco acústico e o palco visual, no sentido de que os elementos destes mundos vêm à cena simultaneamente, porém sem estabelecer relações de dependência ou de complementação semântica, ilustrativa, ou de causa e consequência entre as partes. Sons e imagens são artisticamente “independentes” e se expressam de modo “autônomo” e, sendo assim, colidem, se chocam e se “confrontam” em cena. Porém, são estes contrapontos ou choques criados por Goebbels que abrem as lacunas e

fissuras semânticas e cognitivas que estimulam a atividade perceptiva e intelectual do espectador:

Adoro ver distância entre coisas que você normalmente espera ver juntas, ou perto umas das outras. Não tento encaixar ou casar palavras e pessoas, palavras e imagens, músicas e palavras de uma forma ilustrativa. Esses distanciamentos, em cena, mantêm nossos sentidos despertos e curiosos (GOEBBELS, 2003a).

Ao passo que evita a fusão diluidora dos elementos, Goebbels também evita a todo custo uma interpolação aleatória entre eles, dedicando boa parte do seu trabalho, portanto, a justapor precisamente cada elemento de seus contrapontos: “Tomo muito cuidado com os links. Se você trabalha com diferentes materiais, você precisa compor os links entre eles” (idem).

## 5.9 Desierarquização, descentralização e democratização da cena

Ao compreendermos o que está em jogo na transposição dos atributos da polifonia sonora para a estruturação da polifonia cênica, podemos agora investigar mais a fundo por que este gesto tradutório provoca a desestabilização das normas que estruturam o meio para o qual a tradução se dirige, ou seja, o campo das artes cênicas e performativas, mas sobretudo o teatro dramático, ou o teatro da modernidade. De saída, já a partir de sua premissa estrutural, a polifonia cênica não só desestabiliza como desfaz pressupostos considerados incontestáveis e fundamentais da linguagem teatral: a centralidade, a soberania e a indispensabilidade da presença física do humano em cena — premissa que acompanha, não por acaso, a cosmovisão moderna e antropocêntrica que posiciona o humano no centro e no topo do jogo biológico-evolutivo; sugerindo que sua presença, protagonismo e predomínio seriam indispensáveis para a cena da vida e assim, também, para a cena do teatro.

A polifonia cênica, então, ao retirar o humano do centro da cena, perturba e desfaz as bases modernas desta perspectiva, revelando-a como resultado de uma ordem discursiva, de uma construção ontológica, ideológica e retórica, mas que não é capaz de definir ou determinar as condições de existência do acontecimento teatral ou performativo, posto que ambos não dependem da centralidade e da soberania da presença física humana para acontecer. O que interessa aqui, portanto, é evidenciar que a polifonia — a coexistência não hierárquica de múltiplas e heterogêneas vozes

no espaço — ao ser transformada em sistema formal, em modo de estruturação de experiências cênicas, desmonta a centralidade, a soberania e a indispensabilidade da presença física do humano e, também, do texto, ambos considerados imprescindíveis ao espetáculo teatral, seja dramático ou pós-dramático: “Sempre tive a ambição de inverter as distribuições de poder e as hierarquias que estamos tão acostumados a aceitar” (GOEBBELS, 2015a, p. 29).

## 5.10 Brecht e Cage: teatro da separação

É a partir desta premissa, que visa a desierarquização, a descentralização e a democratização da cena, assegurando tempo, espaço, autonomia e inteligibilidade expressiva e artística para cada elemento da cena, que Goebbels desenvolverá toda uma trajetória de ampliação teórica e de aplicação prática de ideias que atravessam o pensamento e a prática do dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht, assim como do músico e compositor americano John Cage. Em relação a Brecht, podemos dizer que seu empenho em afirmar a superioridade da forma épica sobre a dramática — a épica seria, para Brecht, mais capaz de promover emancipação crítica e transformação do real, através do “efeito de distanciamento” —, o dramaturgo alemão acabou abrindo caminhos para a polifonia cênica. Pelo seguinte motivo: Brecht acreditava que era necessário livrar o teatro e a ópera de todo resquício de “ilusão”, para que seu potencial crítico e transformador pudesse ser efetivado. E para isso, ele acreditava que a primeira coisa a se fazer era distanciar e separar todos os elementos que haviam sido interpolados e diluídos na obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) de Wagner. Sendo assim, Brecht acreditava que a “irrupção dos métodos do teatro épico” conduziria a uma “separação radical dos elementos” (BRECHT, 1963 [1978]), que é a base do que veio a se tornar a polifonia cênica:

A grande luta pela supremacia entre a palavra, a música e a representação (em que se coloca sempre a questão de qual dos elementos serve de pretexto ao outro — a música como pretexto para a ação cênica ou a ação cênica como pretexto para a música, etc.) pode ser simplesmente solucionada pela separação radical dos elementos. Enquanto a expressão “obra de arte total” significar que a totalidade é uma mistura, enquanto as artes tiverem de ser “com-fundidas”, todos os elementos serão necessariamente degradados por igual, à medida em que cada um apenas serve de deixa para o outro. O processo de fusão estende-se ao espectador que também se funde e representa uma parte passiva da obra de arte total. Tal magia deve ser combatida. É necessário renunciar a tudo que represente uma tentativa de hipnotização, que tolde os sentidos, que produza efeito de obnubilação (BRECHT, 1963 [1978], p. 17).

Assim, a partir da forma épica proposta por Brecht, “música, palavra e imagem tiveram de se tornar mais independentes” (idem). Neste sentido, Goebbels reconhece a relação entre as premissas de Brecht e a sua prática artística, com a ressalva de que “Brecht escreveu sobre isso como teoria pura” (GOEBBELS, 2013):

Ele não sabia como colocar isso em prática e usar isso em seu trabalho como diretor. Não porque ele não detinha as habilidades necessárias, mas por razões técnicas. Muita coisa mudou desde a sua época. (...) Mesmo hoje em dia ainda é difícil trabalhar com o ator de uma forma não psicológica, mas devia ser muito mais complicado nos anos 1950. A sua teoria é muito fértil, embora não tenhamos muita experiência quando a questão é colocá-la em prática. Eu tento descobrir e analisar isso com meus estudantes (GOEBBELS, 2013).

Quando perguntado se, antes do seu trabalho, já havia presenciado as teorias de Brecht sendo implementadas em cena, Goebbels afirma: “Sim, nas montagens de Robert Wilson”:

Quanto tempo se passou (e quantas encenações de Robert Wilson tivemos de assistir) até que aceitássemos seriamente o que Adolphe Appia já havia proposto em “Music and staging” (1889) e em “The living work of art” (1921), de que a luz em cena pode ser uma forma de arte independente, e não apenas um meio de potencializar a visibilidade dos atores e do cenário? (GOEBBELS, 2013).

Na pesquisa e nas obras de Goebbels, no entanto, o que se observa não é exatamente uma ressonância com os principais pressupostos teatrais de Brecht, e sim uma aplicação prática e uma ampliação teórica desta proposta de “separação dos elementos”, e com propósitos bem precisos quando deslocada para a polifonia cênica. Ou seja: a separação é implementada para que cada elemento cênico se torne um ente artístico dotado de autonomia expressiva, “uma peça de arte em si” (GOEBBELS, 2010), abolindo relações servis e de subjugação entre as partes.

No trabalho teórico e artístico de Goebbels, as noções de distanciamento e de separação dos elementos — vindas de Brecht e também de John Cage, com o seu “Teatro da separação”, como veremos — convergem sobretudo para a noção de “autonomia dos elementos”; mas é preciso destacar que, na sua pesquisa, termos como “autonomia”, “independência” e “emancipação” dizem respeito, fundamentalmente, à garantia de “direito de expressão” e de “inteligibilidade” para cada elemento, afirmando, assim, a coexistência e a partilha da cena entre estes variados materiais sem que suas diferenças e especificidades sejam diluídas em processos de fusão. Em vez da fusão, como vimos, o que se dá é a justaposição destes elementos em tempos e em espaços muito precisos, constituindo relações contrapontísticas diversas que, por fim, conformam a polifonia da obra como um

todo. Nesta polifonia, cada elemento mantém sua diferença formal, seu direito de expressão, sua autonomia e inteligibilidade expressiva, ao mesmo tempo em que coexiste, colabora e compõe em conjunto com cada outro elemento o mundo simpoiético que se desdobra em cena.

Trata-se, portanto, de um arranjo muito preciso e de um equilíbrio muito delicado entre as partes, em que os sentidos de termos como “independência” e “dependência” às vezes oscilam e até parecem se opor, mas terminam sempre a indicar que se trata de “independência expressiva” e de “dependência de contraponto”, e nunca de “independência autossuficiente” e de “dependência servil e hierárquica” — o que torna evidente o aspecto simpoiético da proposta estética de Goebbels, que entende a criação cênica como uma composição criada em conjunto e apenas possível assim. Suas obras, portanto, não são exatamente “peças”, mas sim composições cênicas polifônicas e simpoiéticas constituídas por uma série de estranhas e improváveis articulações, relações e contrapontos entre as partes. Partes estas que, por sua vez, vêm das mais variadas artes e linguagens, e dos mais diferentes tempos, lugares e culturas.

Eis alguns exemplos:

textos de Kierkegaard e músicas de Prince compõem *La Reprise* (1995);

textos de Paul Valéry, de Lichtenberg, de Wittgenstein e de Max Black com música de Goebbels compõem *Max black* (1997);

textos de Gertrude Stein e músicas do The Beach Boys compõem *Hashirigaki* (2000);

textos de Elias Canetti e partituras de Shostakovitch, Bach, Ravel, Gavin Bryars e Goebbels compõem *Eraritjaritjaka* (2004);

textos de Adalbert Stifter e de William Burroughs; vozes de W. Burroughs, de C. Lévi-Strauss e de Martin Luther King; música de Bach e de Goebbels; cânticos tradicionais de Papua Nova Guiné e da Grécia; imagens de Jacob van Ruisdael e de Paolo Ucello compõem *Stifter's dinge* (2007);

textos de T.S. Eliot, de Franz Kafka, de Maurice Blanchot e de Samuel Beckett; e música de Goebbels compõem *I went to the house but did not enter* (2008).

Em seu clássico contemporâneo *O teatro pós-dramático*, o teórico alemão Hans-Thies Lehmann define o trabalho de Goebbels como um teatro

“interdisciplinar”, onde o compositor, diretor e “colagista de textos”, define Lehmann, promove em cena a interação de “complexas configurações espaciais, luz, vídeo e outros materiais visuais com práticas verbais e musicais como canto, declamação, uso de instrumentos e dança” (LEHMANN, 2007, p. 189). Sobre a abordagem dramática operada por Goebbels, Lehmann afirma que se trata de um teatro pós-dramático “não só pela ausência do drama, mas sobretudo pela afirmação da autonomia das configurações musicais, espaciais e de atuação”.

Ao mesclar imagens, ações, gestos, textos e música, Goebbels cria uma combinação polifônica e multimidiática que borra a fronteira entre vertentes artísticas e dispositivos técnicos, levando o espectador a experimentar “certa incerteza acerca de onde começa e onde termina o que é encenado: ambiente, instalação, concerto e teatro em uma coisa só (LEHMANN, 2007).

### 5.11 De Cage a Goebbels

Antes de avançarmos para a análise de *Stifter's dinge* (2007), se faz necessário, assim como fizemos com Brecht, evocar não apenas o pensamento como também o fazer artístico do músico e compositor americano John Cage, posto que é através de Cage que o deslizamento do conceito de polifonia para a cena teatral começa a ser, mais do que imaginado ou especulado teoricamente, radicalmente experimentado e implementado. Como se sabe, Cage foi um dos artistas mais empenhados em se contrapor ao desligamento entre a arte e a vida, ou entre a música e tudo que existe, assim como para ele, portanto, também não fazia qualquer sentido a separação radical entre diferentes saberes, disciplinas, técnicas e formas de arte. Em resumo, toda polarização radical entre elementos dicotômicos se tornava insustentável ou tinha seus sentidos e bases pulverizados pela perspectiva zen de Cage, sempre orientada pela complementaridade entre opostos, pela coexistência das diferenças e pela interação não hierárquica e colaborativa entre os elementos que compõem e viabilizam a vida e a arte.

### 5.12 ‘Europas 1 & 2’ (1985-87)

É este empenho em articular e em religar elementos da arte e da vida que haviam sido separados e desligados pela perspectiva moderna que irá mobilizar Cage em todas as suas criações cênicas, desde os seus primeiros happenings dos anos 1950, como o *Theater piece nº1* (1952), até a realização dos seus últimos



feitos, entre os quais se destaca o ciclo de cinco óperas experimentais, as *Européras*, criadas entre 1985 e 1991. Nelas, Cage ousou deslocar para o campo da ópera o “Teatro da separação” que ele havia, ao longo de décadas, elaborado através dos seus happenings e de suas parcerias com o coreógrafo Merce Cunningham. Nestas circunstâncias, Cage colocava em prática, definitivamente, a proposta de “separação dos elementos” imaginada, décadas antes, por Brecht, mas com o propósito de desfazer as fronteiras entre as artes e, sobretudo, abrir a cena e o teatro a novas possibilidades de criação.

Motivos de excitação e de perturbação na etapa final da sua vida, as *Européras 1 & 2* (1985-87) foram encenadas apenas duas vezes com o compositor ainda vivo, em 1987 e em 1988. Em conjunto, estas duas obras foram constituídas como uma grande provocação ao mundo da ópera, sobretudo às suas normas e convenções, como não podia deixar de ser, em se tratando de uma ópera composta pelo mais experimental e subversivo compositor americano. Em suma, as suas *Européras* foram pensadas e estruturadas da seguinte forma: Cage pesquisou e selecionou fragmentos musicais — árias e duetos — de um repertório de 64 óperas criadas por compositores europeus ao longo de 200 anos, entre os séculos XVIII e XIX, indo de Gluck a Puccini, de Verdi a Bizet, de Mozart a Beethoven etc. Ao longo da performance das *Européras*, estes fragmentos, vindos de partituras e de libretos diferentes, seriam executados através de um encadeamento aleatório: um programa de computador foi concebido especialmente para simular o oráculo da moeda do I Ching, e seria essa espécie de sorte ou acaso algorítmico que determinaria, do início ao fim da performance, qual fragmento musical deveria ser executado a cada vez. Em cena, estariam a postos 26 instrumentistas, 10 cantores, além de bailarinos, técnicos e contrarregas, que executariam juntos cada um dos trechos selecionados por Cage. Tratava-se, em resumo, de uma composição estranhamente autoral, já que nenhuma música executada havia sido composta por Cage. Sua autoria residia precisamente no trabalho de pesquisa e de seleção dos fragmentos musicais, assim como na determinação do modo aleatório de execução da obra, mas que deixava em aberto, ao acaso do jogo (I Ching), a articulação e o encadeamento das diferentes linhas vocais e musicais das partituras. Em suas próprias palavras, Cage definiu as *Européras 1 & 2* como “um par de circos feitos de elementos independentes: música, rubricas, luzes, figurinos, cenografias, ação. Nada se relaciona a nada, exceto por coincidência” (CAGE, 1987a).

Essa ópera é a extensão de todos os elementos do teatro da separação que há muito tempo tem existido entre dança e música no meu trabalho com Merce Cunningham. Ela é estendida para incluir a iluminação, os figurinos e todas as propriedades. Nada tem a ver com nada, mas seguindo a crença oriental de que tudo está relacionado a tudo o mais (CAGE In: DICKINSON, 2006, p. 228).

Nesta mesma entrevista, concedida a Peter Dickinson em 1987, Cage destaca o caráter polifônico e não hierárquico que estrutura a obra, e o modo como ela garante e reforça a autonomia, a diferença e a inteligibilidade expressiva dos elementos e das linguagens artísticas relacionados em cena: “O interessante sobre as *Europeras* — existem duas delas — é que todos os elementos teatrais estão em colagem, mas nenhum deles está sublinhando ou apoiando outro, de modo que os figurinos não ilustram as árias cantadas nem estão de forma alguma relacionados a qualquer outra coisa que esteja acontecendo, então você tem, nesta colagem, figurinos, árias, peças instrumentais e luzes desassociados” (2006, p. 49).

O que eu quero que a ópera seja é uma espécie de colagem meio pulverizada de ópera europeia; e o título eu acho que é excelente. *Europera*, que são as palavras “Europa” e “ópera” reunidas. (...) Ao invés de ter a iluminação focalizada na atividade, eu gostaria que a iluminação fosse feita por meio de operações fortuitas. (...) Vou desligar não apenas a iluminação dos cantores, mas os figurinos dos papéis e o fundo da atividade, e vou introduzir uma série do que eu penso ser efeitos de palco, coisas acontecendo, para que toda a apresentação seja como não uma coreografia envolvendo uma dança, mas ainda uma espécie de movimento neste espaço sem o benefício de um enredo (CAGE In: KOSTELANETZ, 1987b [2003], p. 129-30).

Sendo assim, tratava-se de um enredo performativo composto por dissociações, contrapontos e conflitos não entre personagens em suas histórias, mas entre uma ária e um figurino, entre um foco de luz e uma cenografia, entre um grupo de contrarregras que penduram um lustre em cena e um instrumentista que corre pelo espaço etc. Ou seja, em vez de relações humanas cujas harmonias são quebradas, ou em vez de dramáticos ou trágicos conflitos de amor, tal como se vê em óperas de Strauss, Puccini e outros, a cena traria acontecimentos cujas dissonâncias, contrapontos e confrontos se dariam entre os elementos cênicos e as linguagens artísticas articuladas: “Estou indo em direção à violência em vez da ternura, ao inferno em vez do céu, ao feio em vez do belo, ao impuro em vez do puro — porque ao fazer estas coisas elas se transformam, e nós nos transformamos” (CAGE, 2012). As *Europeras*, no fim das contas, expressam em larga escala e em máxima potência toda a filiação de Cage às bases contra-modernas do zen-budismo. Expressam, assim, o seu inesgotável interesse por acontecimentos e relações marcadas por termos como metamorfose, impermanência, indeterminação,

aleatoriedade, não intencionalidade, casualidade, acausalidade, fluxo, aceitação etc., assim como seu empenho em construir experiências que possibilitem a todos os envolvidos vivenciar e testemunhar, através da arte, uma “anarquia que realmente funciona” (CAGE, 2012).

### 5.13 ‘Europeras 1 & 2’ (2012)

O ano de 1987 marca coincidentemente a estreia das *Europeras* de Cage e, também, a estreia de Heiner Goebbels como encenador ou compositor cênico, com *Man in the elevator*. Desde então, Goebbels acabou se tornando — não por coincidência, mas por intensa afinidade — um dos principais realizadores do “Teatro da separação” imaginado por Cage. Não é à toa, portanto, que Goebbels é justamente quem irá desarquivar e reencenar o roteiro original das *Europas 1&2*, em 2012, tirando a obra de Cage de um silêncio de quase 25 anos. Na encenação de Goebbels, apresentada na Ruhrtriennale, a polifonia atravessa toda a proposta: não há hierarquia entre os elementos da cena (cenário, luz, instrumentos, figurinos, máquinas), entre os integrantes da equipe (músicos, atores, cantores, bailarinos, técnicos, contrarregas), entre as linguagens artísticas (teatro, ópera, balé, dança, artes visuais), e entre os diferentes tempos e lugares evocados por cada partitura: “O mistério dessa ópera é que ela é completamente descentralizada. Tudo é separado de tudo o mais. As correlações são feitas pelo espectador. Cage trabalha o tempo todo abrindo novas questões” (GOEBBELS, 2012b). A chave para abrir os múltiplos sentidos da obra, portanto, também pode ser encontrada na sonoridade da pronúncia do termo “Europera”, que pode soar como “your opera”, ou seja: é precisamente o espectador quem cria e compõe a sua própria versão da obra.

Você pode, por exemplo, fazer uma leitura metafórica relacionada à crise europeia atual, ou pode tecer uma reflexão geral sobre a construção das estruturas do teatro, ou ver tudo sob as lentes do teatro tradicional, com histórias de amor, reis e rainhas. Então é uma obra que permite múltiplas leituras. Afinal, não acredito que a arte pode ou deva oferecer respostas, mas apenas levantar questões, e nos ajudar a tomar consciência de algumas das nossas percepções (idem).

É neste sentido que a proposta de Cage ressoa, com décadas de antecedência, com o que muitos teóricos da recepção e obras como o “Espectador emancipado”, de Jacques Rancière, iriam confirmar: que o espectador é o único elemento verdadeiramente indispensável ao acontecimento teatral e que, por este

mesmo motivo, é ele, o espectador, o autor e o performer da dramaturgia final de cada espetáculo. É a partir deste sentido que podemos compreender agora, com grande nitidez, que o *theatron* grego, na verdade, é mais do que o “espaço da visão”, e significa precisamente o “lugar da plateia”, ou a arquibancada. O *theatron*, assim, é a plateia. É o lugar do espectador. E sem o espectador, portanto, não há teatro. Sendo assim, para que o teatro possa acontecer enquanto uma experiência reciprocamente criativa é preciso, portanto, dar liberdade à cena do palco e, também, à cena mental do espectador, fazendo com que a experiência a ser vivenciada seja a mais aberta e indeterminada possível.

A estrutura em que devemos pensar é a de cada pessoa na plateia. Em outras palavras, sua consciência está estruturando a experiência de forma diferente da de qualquer outra pessoa na plateia. Portanto, quanto menos estruturarmos a ocasião teatral e quanto mais ela for como o dia-a-dia não estruturado, maior será o estímulo para a faculdade estruturante de cada pessoa na plateia. Se não tivermos feito nada, ele terá tudo para fazer (CAGE, 1995, p. 46).

#### 5.14 Partilha de poderes

Ao transformar a polifonia em procedimento de criação e em estrutura de encenação, o que Goebbels ambiciona, portanto, é: 1) redistribuir e equilibrar os poderes, espaços e tempos de presença e de expressão oferecidos aos diferentes elementos e formas de artes que partilham e compõem a cena; 2) fazer com que as noções de “distanciamento” e de “separação” entre os elementos ganhem sentido de autonomia expressiva e artística para cada elemento; 3) e gerar, a partir da polifonia da cena, polissemia na cena mental do espectador.

Para isso, portanto, seus processos criativos buscam, desde os primeiros instantes, garantir autonomia criativa aos seus colaboradores artísticos e técnicos, e a cada um dos elementos e linguagens artísticas elaborados e levados à cena por eles, a fim de que, a partir da afirmação de suas diferenças e autonomias expressivas, forças heterogêneas possam coexistir, sem diluição, e que suas existências e manifestações sejam igualmente fundamentais para a instauração da experiência e, acima de tudo, para a fruição particular de cada espectador.

Assim, é através da forma como são estruturados os seus processos criativos e suas encenações que Goebbels busca se contrapor a sistemas criativos e formas artísticas baseadas em centralização, concentração e verticalização do poder, em suma: busca evitar traços totalitários tanto na conduta dos processos como no

desdobramento das experiências em cena. Em relação à política de participação criativa com seus colaboradores, ele diz: “É preciso confiar na competência do outro”:

Brecht certa vez enviou para Hanns Eisler, através de uma carta, um novo poema, que ele gostaria que Hanns musicasse. Brecht deixava certas questões em aberto, mesmo questões relacionadas à forma do texto, dizendo “É com você”. Isso é muito importante no trabalho com a minha equipe. Eu levanto certas questões e tento confiar no que os outros pensam sobre aquilo dentro do contexto das suas disciplinas artísticas (GOEBBELS In: REBSTOCK; ROESNER, 2012c, p. 132).

Apesar de assinar suas obras com seu próprio nome, em seus processos, como revela o filme *The experience of things* (2008), Goebbels se empenha em criar ambientes e procedimentos de criação colaborativos, em contraponto à concentração de poderes e ao afunilamento de perspectivas do teatro de encenador, ou do *regie theater* alemão, construído pela visão soberana e um tanto solitária do diretor. Ao comentar o processo criativo para a elaboração de *Everything that happened and would happen* (2018), Goebbels afirmou que não elaborou qualquer roteiro anterior ao encontro com seus colaboradores:

É algo que realmente desenvolvo com todos: com os dançarinos, os músicos, com minha equipe — vídeo, luzes, som —, e fico tão surpreso com o resultado, todas as noites, como o público poderia ficar. Esta é a única razão pela qual eu faço estas coisas, porque eu não quero constatar ou realizar o que eu já tenho na minha cabeça. Eu não confio na minha cabeça. Não confio nas minhas ideias, e acho que pode ser muito mais rico se você confiar no processo de colaboração. Portanto, em geral, é uma composição, mas uma composição de materiais que eu não criei (GOEBBELS, 2019a).

Portanto, antes, durante e após a experiência cênica, lhe interessam processos e experiências relacionais abertas a trocas e afetações mútuas, sobretudo no que se refere ao papel do espectador, à medida em que sua justaposição polifônica de signos e de elementos habilita, intencionalmente, uma recepção polissêmica, em que cada espectador também se percebe emancipado e estimulado criativamente a compor e a expressar suas próprias percepções e interpretações acerca da experiência vivenciada — lógica contrária, portanto, à do entretenimento baseado nos esteios da trama, do arco dramático e do desfecho conclusivo.

Detesto o totalitarismo de algumas formas de arte e de entretenimento, o que inclui trabalhos artísticos muito sérios. Um escritor de esquerda ou um compositor comunista também podem ser bastante totalitários na estruturação de suas obras. Eu dependo da liberdade do ouvinte, e assim evito adotar um único tema. Como um velho antiautoritário, o que espero é provocar percepções mais intensas do que qualquer uma que eu possa prever. Há sempre diversas leituras que me escapam (GOEBBELS, 2003a).

Evitar qualquer perspectiva unívoca ou monofônica de expressão e de recepção é um aspecto que perpassa todo seu processo criativo como uma premissa estruturante, e é o que possibilita, no fim das contas, sustentar e potencializar a exuberância polifônica e polissêmica pretendida: “Vejo a descentralização de perspectivas como uma qualidade política, um gesto que liberta os sentidos” (GOEBBELS, 2004).

Penso que meu trabalho não trata de compreensão, porque compreender muitas vezes significa reduzir o que se vê ao que já se sabe. O que realmente almejo é uma forte experiência artística — uma experiência que pode ser um encontro com algo que você nunca tinha visto ou ouvido antes. Talvez algo para o qual você não tenha palavras. É isto o que estou tentando pesquisar (GOEBBELS, 2019b).

Temos um forte desejo de conectar o que ouvimos com o que vemos. Tentamos entender o que está acontecendo, e provavelmente esta é uma questão-chave para este projeto [*Everything that happened and would happen*, 2018]. Não há resposta, pelo menos não da minha parte. (...) Estou interessado em uma oferta, em criar uma peça aberta em relação a como lê-la, como entendê-la, em criar uma experiência artística que possa abrir uma dimensão de futuro ou utópica. (...) Mas sem fingir ser mais inteligente, sem fingir ter respostas, e sim buscando compartilhar as perguntas. E realmente espero que as pessoas vejam nessa obra coisas que eu jamais pensei (idem).

## 5.15 Política da forma: ética e estética

É por todo este conjunto de articulações que podemos considerar que a principal premissa estética do trabalho de Goebbels, a polifonia, se revela, também, como gesto ético e político, dada sua inclinação a promover experiências relacionais descentralizadas, horizontais, democráticas e colaborativas marcadas, sobretudo, pela pluralidade das formas e dos direitos de expressão — seja na sala de ensaio, no palco ou na cena mental de cada espectador. Suas tomadas de posição éticas ou políticas, enquanto um encenador, se expressam através da forma de suas criações, e não por textos ideológicos ou declarações panfletárias. A ética e a política, para Goebbels, é uma questão formal, devendo estar contidas na forma de cada obra.

Escutar Hanns Eisler mudou a minha vida. Seu trabalho me revelou que existe uma maneira de ligar música e política incorporando a política dentro do material musical. (...) Isto porque se a arte é demasiada em propósito de algo, se a sua destinação é muito óbvia, ela perde certas qualidades enquanto obra de arte. Como Heiner Müller aponta: “É como amarrar um cavalo num carro. O carro não corre bem e o cavalo não sobrevive”. Por isso acho importante que o artista não controle completamente o contexto político de sua performance (GOEBBELS, 2004).

## 5.16 Estética da ausência

Para finalmente alcançarmos a análise de *Stifter's dinge*, abordaremos nesta seção a investigação teórica que tornou possível a elaboração desta obra, os estudos de Goebbels acerca da “Estética da ausência”. Em uma conferência realizada na Cornell University, em 9 de março de 2010, Goebbels apresentou e detalhou os aspectos fundamentais desta sua pesquisa. Transcrita em forma de artigo (“Estética da ausência: questionando pressupostos básicos das artes performativas”), esta palestra apresenta uma revisão de boa parte da sua trajetória e, a partir de um determinado momento, concentra-se nas noções de “Teatro da ausência” ou de “Estética da ausência”, em que a palavra ausência pode ser compreendida nos seguintes termos:

1) ausência de hierarquia entre os diversos elementos cênicos e linguagens artísticas que compõem a experiência cênica: luz, som, imagem, espaço, textos, performers e objetos são “peças de arte em si”, vozes diferentes e independentes que coexistem e que compõem uma polifonia cênica;

2) ausência como retirada do ator/performer e do texto do foco de atenção do espectador, e também sua retirada do centro do palco (evento cênico); ruptura, portanto, com a soberania do ator e do texto sobre os demais elementos cênicos e linguagens artísticas;

3) ausência de protagonismo individual; práticas de protagonismo coletivo;

4) ausência de atenção concentrada; estímulo à descentralização da atenção, dos sentidos e da percepção do espectador que deambula por diferentes espaços, acontecimentos e elementos cênicos — humanos e não humanos, materiais e imateriais;

5) ausência como separação entre as vozes dos atores e seus corpos; entre os sons dos músicos e seus instrumentos e outras;

6) ausência como separação entre ver e escutar, entre elementos visuais e sonoros, entre palco visual e acústico, isto é: ausência de relação ilustrativa, de dependência e de complementação semântica entre as partes visuais e sonoras;

7) Ausência de narrativas dramáticas e de atuações dramáticas — pois o drama não acontece na mente do espectador, como dizia Heiner Müller: “surge entre o palco e a plateia e não sobre o palco” (MÜLLER, 1986, p. 39) —; ausência de histórias (lineares, sobretudo) conduzidas por personagens; assim como ausência

de um tema “claro” e referido de modo direto/explicito; e ausência de uma mensagem única e pré-determinada;

8) construção de ausências, de espaços intermediários e de lacunas, ou seja: criação de “espaços de descoberta”, que devem ser ocupados pela imaginação, pelas sensações e percepções do espectador, espaços que “permitam que a emoção, a imaginação e a reflexão aconteçam” (GOEBBELS, 2010).

9) ausência de passividade; estímulo às habilidades de resposta (*response abilities*) do espectador: sua participação reflexiva, interpretativa e geradora de sentidos e de dramaturgias possíveis para a experiência vivenciada;

Em suas próprias palavras, Goebbels afirma que a “ausência”, em termos amplos e gerais, pode ser compreendida no sentido de “evitar aquilo que se espera, as coisas as quais já assistimos e já ouvimos, as coisas que são feitas normalmente em cena” (GOEBBELS, 2010). Ou seja, evitar os clichês e os estereótipos, os sentidos fixados e os sentidos comuns, os mundos que parecem ser estáveis e fixos, mas que apenas estão como estão, embora sejam, na verdade, contínua transformação, como tudo e todos do conjunto de vivos que se relacionam e compõem a vida, como dizia Brecht: “não aceite o habitual como coisa natural/ (...) Nada deve parecer natural, nada deve parecer impossível de mudar”. Ainda neste sentido, um trecho de “A província do homem”, de Elias Canetti, autor-base do espetáculo *Eraritjaritjaka* (2004), pode sintetizar as aspirações que levaram Goebbels a deslizar a noção de polifonia para a cena: a intenção de ampliar as possibilidades da cena e fortalecer a pulsão que anima o teatro, sua “verdade” enquanto arte da metamorfose e da transformação, enquanto espaço laboratorial aberto à experimentação e à emergência de outros mundos e reais possíveis.

Passar o resto de nossas vidas apenas em lugares completamente novos. Desistir dos livros. Queimar tudo o que se começou. Ir a países cujas línguas você nunca vai manejar. Se proteger contra toda palavra já explicada. Se manter em silêncio, em silêncio e respirando, para respirar o incompreensível. Eu não odeio o que eu aprendi; o que odeio é viver dentro do que eu aprendi (CANETTI, 1978, p. 160).

### 5.17 ‘Stifter’s dinge’

Cada uma das premissas da “Estética da ausência” foram problematizadas e experimentadas por Goebbels ao longo de duas décadas, através de obras como *Ou bien Le débarquement désastreux* (1993), *Max Black* (1998) e *Eraritjaritjaka*



(2004), que compuseram uma trilogia que investigava a noção de “ausência” sobretudo enquanto ausência de uma relação totalitária, hierárquica e subserviente entre os colaboradores envolvidos no processo criativo, entre os elementos e formas de arte atuantes em cena e, também, entre a obra e os participantes da plateia, os espectadores. Experimentadas e aprimoradas nas obras citadas, tais premissas foram radicalmente exercitadas e alargadas durante o processo de criação de *Stifter's dinge* (2007). Respondendo a cada uma das provocações da “Estética da ausência”, *Stifter's* é, portanto, o ponto culminante de um ciclo de elaborações teóricas e práticas realizado por Goebbels através de três eixos fundamentais, a “Estética da Ausência”, a “Polifonia Cênica” e o “Drama da Percepção”.

*Stifter's* é considerada o ponto culminante desta pesquisa e, também, a mais subversiva proposta cênica de Goebbels porque nela a noção de ausência atinge frontalmente a presença física-corporal do ator, elemento que é literalmente suprimido da cena. Nesta obra, Goebbels desfaz, portanto, os pressupostos mais fundamentais do teatro dramático da modernidade, como já vimos: a indispensabilidade da presença física e da performance ao vivo do ator, assim como da elocução ao vivo de um texto. Tais premissas são absolutamente descartadas por *Stifter's dinge*, que se apresenta, portanto, como um experimento cênico sem qualquer ator ou presença física humana em cena. Trata-se, em suma, de um experimento maquínico-performativo guiado inteiramente por dispositivos eletrônicos, por seus acionamentos, performatividades e agenciamentos. No programa da obra, Goebbels a define como uma “composição pra cinco pianos sem pianistas”, e numa entrevista concedida a mim ele detalha o que mobilizou ele e a sua equipe a criarem o trabalho:

A pergunta que nos fizemos era: É possível criar uma peça sem qualquer pessoa em cena? É possível manter a atenção por uma hora ou mais sem um protagonista, seja ele um ator, um performer, um músico, ou seja, se as premissas essenciais do teatro forem abandonadas? Esse foi o nosso ponto de partida (GOEBBELS, 2015b).

Em vez de concentrar a atenção do público em uma única forma de presença — o humano e sua performance —, Goebbels busca descentralizar o regime de atenção ao emancipar os mais diversos elementos cênicos e ao confiar a eles a performance integral da obra. *Stifter's*, assim, é inteiramente conduzida pelas mais diferentes “coisas” — *dinge*, em alemão: luz, projeções visuais, gravações sonoras de cantos e de vozes, murmúrios, névoa, água, gelo, fumaça, placas de pedra e

metal, além de objetos e máquinas diversas, entre elas, uma engrenagem robótica que aciona a execução de cinco pianos preparados: “As coisas no palco, os meios do teatro e os elementos de design se tornam os grandes protagonistas assim que existe a ausência de qualquer performer” (GOEBBELS, 2015a, p. 28).

A plateia começa a perceber que, de repente, é a luz que cria o tom e pontua o ritmo da cena, que a água está compondo a música, e que esses elementos não são mais apenas meios de suporte que devem ilustrar o sentido de uma cena, mas que eles afirmam a si mesmos, em suas próprias materialidades, influenciam uns aos outros e tornam-se, assim, protagonistas [coletivos] (idem, p. 30).

*Stifter's*, assim, empenha-se em abrir espaço para que a atenção da plateia possa fluir livremente por entre “as coisas ou elementos” que, no teatro, são geralmente parte do cenário ou funcionam com o objetivo de servir ao texto e ao ator, “com um papel meramente ilustrativo, decorativo. Aqui elas são protagonistas”, diz Goebbels no material de divulgação da peça. Nesta paisagem pós-humana e robótica, o elemento humano é apenas evocado, apresentado em sua ausência, a partir de seus resíduos imateriais, como vozes, e seus rastros materiais, as tais máquinas e objetos condutores da cena. Goebbels constrói, assim, uma cena com múltiplas “ausências”, e cada uma dela é meticulosamente elaborada a fim de instigar a imaginação do espectador.

O ponto de partida desse experimento foi propor a ausência de performers em cena, o que surgiu pelo fato de termos percebido, em diversas experiências anteriores, que a atenção do espectador se intensificava quando lhes era negado em vez de mostrado alguma coisa. (...) Nós havíamos explorado esse efeito com a utilização de vozes desincorporadas (*Black on white*), deixando o centro do palco vazio (*Eislermaterial*), através da descentralização de toda ação (*Landscape with distant relatives*), e com a ausência temporária do protagonista (*Eraritjaritjaka*), e também em todas as experiências em que separamos o palco acústico e visual criando gaps entre ver e escutar (...) A audição e a visão são desvinculadas em *Stifter's*. Ver e escutar são dois diferentes níveis da experiência que se conectam de modo particular apenas na mente e no corpo de cada espectador (GOEBBELS, 2015a, p. 28-29).

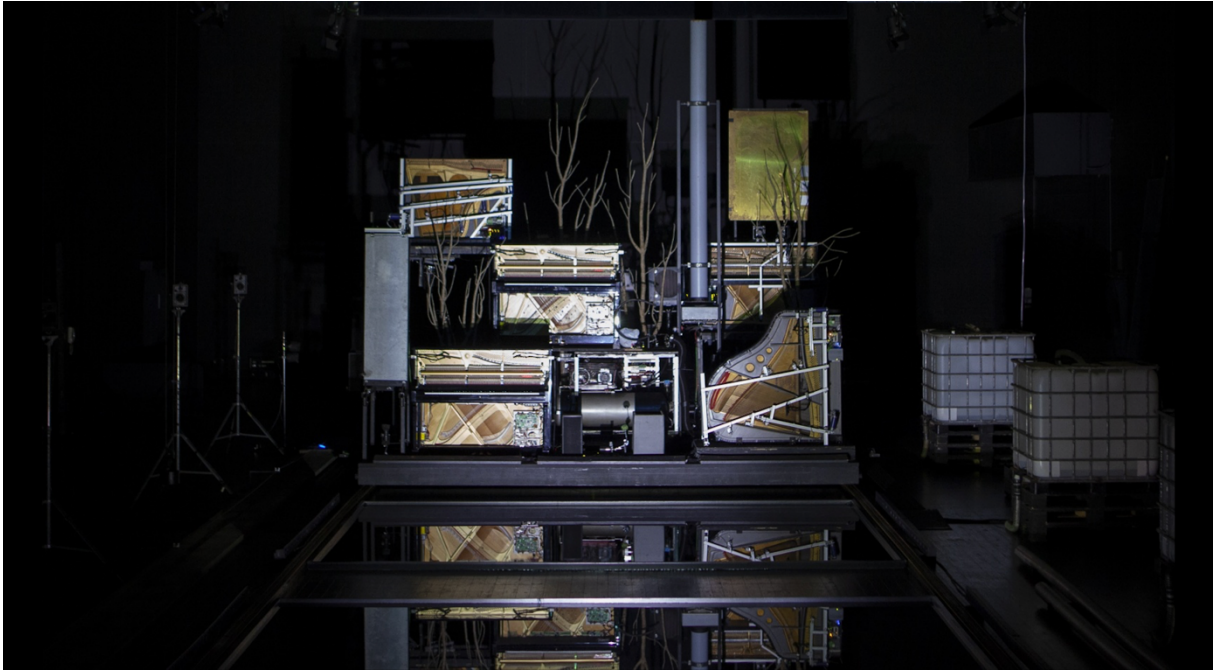


Figura 8. Perspectiva frontal da instalação performática *Stifter's dinge*, de Heiner Goebbels. Fonte: YCAM, 2013.

Além da ausência da presença física do humano, há ainda, portanto, ausência de relação semântica, representativa e ilustrativa entre os elementos cênicos, ausência da lógica de enredo e desfecho, conflito e resolução, clímax e catarse, assim como ausência de proximidade, mimese e verossimilhança entre o “mundo real” e o “mundo cênico”. Todas estas “ausências” fazem parte de uma estratégia de composição empenhada em criar deliberadamente lacunas, vazios, ou seja, espaços em aberto para “imaginação do espectador, onde os textos estarão destrancados e as imagens estarão abertas aos olhos do espectador” (GOEBBELS, 2013).

Existe, sempre, uma separação e uma divisão entre imagem e som. Esse tipo de composição cria gaps, zonas em aberto entre o que se ouve e o que se vê. E é precisamente esses espaços que a imaginação ama habitar. Assistimos a um balé de cortinas e focos de luz, com sombras e formas estranhas produzidas, enquanto se ouvem essas antigas vozes. Então as pessoas veem deuses e o que mais suas imaginações criarem a partir dessas combinações de materiais (GOEBBELS, 2015c).

Afinal, para Goebbels, é ela, a imaginação do espectador, o único elemento verdadeiramente indispensável ao teatro.

O que existe nessa obra é uma plateia de 150 pessoas assistindo a coisas acontecerem, as coisas de Stifter (...) O “plot” é deixado para a performance das coisas e dos elementos (...) e para a autodescoberta de cada espectador (GOEBBELS, 2015a, p. 30).

Estou interessado em ver quão longe podemos ir com essas ausências e permanecer — talvez por conta disso mesmo — capaz de provocar a imaginação (GOEBBELS, 2008).

### 5.18 Arte e alteridade: encontros com o desconhecido

Toda a experimentação e investigação de Goebbels a respeito de como instigar a imaginação e sustentar o interesse do espectador não se realizam, contudo, através de experiências marcadas pelas noções de “identificação” e de “reconhecimento”, pelo contrário. Se o teatro “em sua forma convencional de intensidade e de presença oferece ao espectador a possibilidade de se identificar com o trabalho, como se o visse espelhado” (GOEBBELS, 2015a), o que interessa a Goebbels é compor e possibilitar uma experiência marcada pela alteridade, pelo encontro com o outro, com algo com o qual não nos reconhecemos ou nos identificamos: “Meu interesse é convidar a plateia pra um encontro com o estranho, com o desconhecido” (idem). Para Goebbels é o “desconhecido”, o “infamiliar”, o “estrangeiro” e o “estranho” que podem despertar a nossa atenção e desestabilizar nossas perspectivas.

Esse projeto surge de um desejo experimental de elaborar no palco algo que não podemos utilizar como um espelho; este é um ponto crucial que me interessa cada vez mais no teatro. Se identificar com um personagem, reconhecer o que temos em comum, ou o que nos separa... Isso é exatamente o que tentei evitar nesta performance. (...) Evitar levar ao palco coisas que se movem numa forma humana e que funcionam como uma superfície para o nosso desejo antropomórfico de se ver projetado e refletido. Em vez disso, busquei articular coisas que se mantenham estranhas a nós. Talvez esta seja uma característica crucial do que entendo como experiência artística: nos expor a coisas que não conhecemos ou sabemos; coisas infamiliars e que talvez permaneçam assim, como algo infamiliar (GOEBBELS, 2015a, p. 32).

### 5.19 Incursão ao desconhecido

Segundo a premissa de que “experimentar é fazer uma incursão no desconhecido” (ROOSE-EVANS, 1970 [2008], p. 1), e de que a experiência artística é, portanto, uma “incursão” num mundo infamiliar, Goebbels busca elaborar a cada novo projeto experiências capazes de instaurar “realidades em si”, “realidades artísticas” que atuam como contra-cenas, no sentido de alteridade radical, em relação à experiência da realidade cotidiana e familiar. “Experiência artística”, assim, significaria oferecer ao espectador “encontros com coisas que não conhecemos, que nos mostrem aquilo que nunca vimos antes”. Para que isso seja possível, portanto, cada um de seus novos projetos devem ser capazes de possibilitar ao espectador a vivência de uma “realidade outra” e não fazê-lo encontrar com a reprodução de um “real conhecido”. Tal perspectiva, que enxerga

a arte como experiência de instauração e de imersão em “outro real” e a estrutura artística como escritura de “outro mundo”, guiado por regras particulares de forma e de conteúdo, ressoa com pensadores como John Dewey, Étienne Souriau e outros, e também com a obra de diferentes escritores com os quais Goebbels trabalhou ao longo da sua carreira, como o próprio Adalbert Stifter, que atravessa *Stifter's dinge*, e também Heiner Müller, Gertrude Stein, Samuel Beckett, Franz Kafka, Francis Ponge, Joseph Conrad, T. S. Elliot, Edgar Allan Poe e Henri Michaux. Autores que, segundo Goebbels, “consideram fortemente o problema da forma e da estrutura literária como algo tão importante quanto o conteúdo e os sentidos semânticos” (GOEBBELS, 2004). “Não é apenas o que eles dizem, mas como eles dizem”, afirma.

A incursão ao desconhecido proposta por *Stifter's* se inicia a partir da própria estrutura da obra e de seus diferentes formatos de apresentação. *Stifter's* pode ser experimentada tanto como uma instalação, com o público livre para circular em torno do trabalho, como também num registro teatral, com os espectadores dispostos em uma plateia posicionada de modo frontal em relação à obra. Desde a sua forma e de seu formato de apresentação, portanto, *Stifter's* evita se inscrever num gênero ou num registro artístico definido — “instalação audiovisual”, “instalação maquínico-performativa”, “teatro-maquínico” etc. —, e deixa ao público a decisão de como se comportar diante do que experimenta: “Não me importo muito com o que é ou não teatro. Podemos chamar do que quiser. O que me importa é o que as pessoas sentem e pensam (...), é criar e proporcionar experiências artísticas poderosas para o espectador” (GOEBBELS, 2015b). Em outras palavras: elaborar experiências potencialmente estéticas, isto é: potencialmente capazes de afetar, desestabilizar e transformar as percepções do espectador, mas deixando em aberto diferentes possibilidades de interpretação.

Teatro, para mim, tem mais a ver com criar uma experiência artística, do que a ver com entendimento. Tento ressituar o teatro como uma forma de arte, como uma forma de experiência artística. Assim como as artes visuais, a escultura, a pintura (GOEBBELS, 2015b).

## 5.20 Contrapontos e lacunas: espaços para a imaginação

Ao longo de seu desdobramento cênico, *Stifter's dinge* conjuga diferentes formas de arte visuais e sonoras, como composições musicais clássicas e

experimentais, telas de pintores de diferentes períodos e estilos, composições esculturais de objetos e de máquinas, registros sonoros etnográficos, gravações sonoras de vozes humanas, projeções luminosas, entre outras formas de presença que a tornam uma verdadeira constelação de elementos heterogêneos, heterocrônicos e heterotópicos, vindos de diferentes culturas, tempos e lugares. São todos estes elementos díspares que permitem a Goebbels compor os mais diversos contrapontos e confrontos visuais e sonoros que estruturam a obra, colocando em contato e, sobretudo, em fricção elementos que não se completam semanticamente e que não ilustram um ao outro. Trata-se de relações discrepantes, conexões desconexas, conflitos entre nexos, “acoplamentos espúrios” (ROLNIK, 1998), e são precisamente essas acidentadas interações e colisões entre elementos visuais e sonoros que vão abrindo, aos poucos, uma série de lacunas e brechas para a entrada e a atuação criativa do espectador.

Isso cria a oportunidade para outro tipo de observação, porque dificilmente alguém é capaz de escutar e ver coisas diferentes ao mesmo tempo (...) então, nesta obra, diferentes modos de cognição se colidem, ritmos de visão e de audição diferentes entram choque, então você se concentra numa narrativa, ou na mudança muito lenta e gradual das cores de uma tela, mas não é possível acompanhar todas as nuances (GOEBBELS, 2015a, p. 29).

Entre os contrapontos visuais e sonoros compostos por Goebbels, podemos citar, por exemplo, o “confronto”, como ele mesmo diz, entre registros sonoros etnográficos — os cantos para o “deus dos ventos” dos povos indígenas de Papua Nova Guiné coletados, em 1905, pelo austríaco Rudolph Pösch — com um jogo de cortinas e de luz que se manifestam no espaço. Ou então o contraponto entre uma projeção da tela *Swamp* (1660), de Jacob Isaacksz van Ruysdael, que sofre gradativas transformações cromáticas, com uma gravação sonora reverberando a narrativa de *My great grandfather's portfolio* (1841-1842), de Adalbert Stifter. Goebbels também articula a partitura de *The Italian Concert in F major. BWV 971, 2. Movement*, de J.S. Bach, com o registro sonoro de uma entrevista concedida por Claude Lévi-Strauss à Radioscopie France Inter (1988), assim como justapõe a voz de William S. Burroughs lendo trechos do seu *Nova Express: Tower Open Fire* e a voz de Malcom X extraída de uma entrevista televisiva dos anos 1960, com a projeção de outra tela, a pintura *Night hunt* (1460), de Paolo Ucello. Também compõem esta polifonia de elementos sonoros e visuais registros de antífonas cantadas por índios colombianos, coletados por Goebbels em 1985, cantos tradicionais gregos, como na canção *Kalimérisma*, em gravação de 1930 feita pelo

musicólogo Samuel Baud-Bovy; e muitos outros elementos cujas relações não compreendemos imediatamente, mas que atuam, como diz Goebbels, como um convite ao público “para adentrar um espaço fascinante repleto de sons e de imagens, um convite para ver e ouvir”.

Oferecemos muitas imagens, sons e impressões que nos levam a respeitar mais as coisas que normalmente, no teatro e também na vida real, têm apenas uma função servil ou ilustrativa. O ponto de partida foi o desejo de inventar um espaço para que a imaginação de todos pudesse fluir (GOEBBELS, 2015b).

Ao evitar o formato e as premissas do drama, assim como a determinação de temas ou assuntos, Goebbels busca evitar experiências que levem o espectador a “um” entendimento, ou à interpretação/confirmação unívoca de um sentido previamente definido. Ao contrário, sua obra ganha “sentido artístico” quanto mais polissêmica ela for, quanto mais heterogêneos e diversos forem os sentidos atribuídos pelo conjunto de espectadores à experiência proposta por ele. Em sua busca pela polissemia, uma de suas principais estratégias é evitar “reduzir o teatro como um instrumento de comunicação, ou como algo que apenas nos possibilita contar histórias”, disse Goebbels na conferência “Polifonias da cena contemporânea”, realizada em São Paulo em 2015: “Não me atenho a um assunto, a um tema ou a uma história. Tento compartilhar questões com a plateia. Isso tem a ver com a minha ideia de que o sentido não é algo que temos de prover diretamente, mas algo que a plateia deve produzir” (GOEBBELS, 2015d). Sendo assim, ao evitar a encenação de histórias e de narrativas calcadas em enredos, tramas e resoluções, o que Goebbels procura é se contrapor a experiências baseadas no fechamento dos sentidos, e potencializar vivências marcadas pela abertura das possibilidades:

Busco mais liberdade, um teatro repleto de espaço, lacunas, questões, e não de respostas. Um teatro em que a interpretação é a tarefa daqueles que veem e ouvem o que acontece. Um teatro em que o drama acontece na imaginação e na percepção do público. O mais importante é o seguinte: às vezes as coisas mais ínfimas podem produzir um drama intenso dentro de nós, como, por exemplo, assistir a um pouco de chuva enquanto se escuta um piano executando Bach (GOEBBELS, 2015b).

É precisamente o que acontece em uma das mais belas cenas de *Stifter's*, uma obra que se filia, nesta sua aversão ao drama e em sua proposta de criar uma paisagem livre para a imaginação, às premissas da escritora americana Gertrude Stein:

Ela tinha uma forte aversão à essa força gravitacional em torno de contar ou narrar histórias no teatro. E dizia: ‘Tudo que não é uma história pode ser uma peça’. Mas por quê? ‘Qual é

a razão de se contar uma história já que há tantas e todo mundo sabe tantas e conta tantas (...) então por que contar outra história. Há sempre uma história acontecendo’. Inspirado por isso eu criei algo que não é exatamente uma peça (GOEBBELS, 2015c).

## 5.21 A performance de ‘Stifter’s dinge’

*Stifter’s dinge* inicia a sua performance como um procedimento de testagem de cinco falantes dispostos em fila, apenas no lado esquerdo da cena. Ruídos emitidos e suprimidos de cada um deles caminham de trás para frente, até que um conjunto de tubos percussivos é acionado e dois integrantes da equipe surgem em cena para preencher com materiais em pó três grandes compartimentos retangulares — parecidos com piscinas — dispostos no espaço. Enquanto os contrarregras polvilham o fundo de cada piscina com uma grande peneira, emissões de luz passam a desenhar imagens no solo destes compartimentos enquanto três tubulações conectadas a reservatórios de água luminosos passam a irrigar tais piscinas. O contato do líquido com o material em pó gera uma reação, e o ambiente começa a ser redesenhado pela aparição de desenhos fantasmáticos, criando um balé de borbulhas enfumaçadas. Aos poucos, portanto, uma atmosfera nebulosa toma a cena enquanto objetos diversos, como placas de concreto, por exemplo, se movem e arrastam-se lentamente umas sobre as outras produzindo sonoridades graves de tonalidade industrial.

Após a imersão gradativa do espectador neste mundo composto de ruídos constantes e de imagens formadas pela relação entre luz e fumaça, de repente todas as luzes se apagam, os ruídos cessam e toda a cena se transforma num espaço visual e acústico esvaziado, preenchido integralmente por “silêncio” e “escuridão”, até que as encantações para o “deus dos ventos” dos indígenas de Papua Nova Guiné começam a ressoar no espaço. Simultaneamente aos cânticos espocam, de repente, luzes e sons percussivos, e então um novo balé de cortinas se inicia. Aos poucos, feixes de luz começam a se relacionar com a água dos reservatórios e, em conjunto, passam a desenhar nas cortinas uma série de linhas senoidais, até que todos os aparatos cênicos são, novamente, abruptamente interrompidos. Suspendem-se as cortinas, a luz baixa, os cânticos cessam, as águas se aquietam e o silêncio impera novamente, enquanto ao fundo da cena uma projeção visual revela, lentamente, contornos de árvores e de demais elementos que constituem uma paisagem florestal. Bem aos poucos, torna-se nítida a tela *Swamp*, de Jacob Isaacksz van Ruisdael. Tão



logo se fixa a imagem, porém, ela passa a sofrer transformações cromáticas que são acompanhadas pela voz de um ator que narra, lentamente, um fragmento da obra *My great grandfather's portfolio*, de Adalbert Stifter.



Figura 9. Panorama do espaço cênico de *Stifter's dinge*, de Heiner Goebbels. Fonte: YCAM, 2013.

No texto reverberado em cena, o “Conto de gelo”, Stifter descreve, minuciosamente, detalhes de imagens, paisagens e objetos que atravessam seu campo de visão, como se fosse um pintor naturalista que pinta com os olhos a paisagem diante de si. Sua narrativa é absolutamente descritiva e atua de modo análogo ao modo que utilizei até aqui para descrever os acontecimentos da cena de Goebbels. Sendo assim, as palavras de Stifter destrincham, em detalhes, a visualidade de uma série de elementos naturais, como folhas, bichos, água, gelo, pedaços de pedra, madeira, entre outras diversas “coisas” (*dinge*) conhecidas e desconhecidas, nomináveis e inomináveis, reconhecíveis ou absolutamente estranhas. São essas coisas, esses materiais, que tomam toda a sua atenção e toda a sua narrativa descritiva — nunca é interpretada ou dramatizada.

A narrativa avança conforme o personagem-observador-autor-(d)escritor caminha e se move, num fluxo contínuo e sem ponto de chegada presumido. Percebe-se, aos poucos, que a cada novo passo uma nova imagem é desvelada e a partir dela surge uma nova palavra, como se cada palavra nascesse de cada encontro

do olhar do narrador-caminhante com os elementos que surgem, de modo imprevisto, à sua frente. Aos poucos percebe-se que a escrita descritiva do autor, a princípio aparentemente banal e ingênua, é, na verdade, uma expedição floresta adentro, uma aventura incessante rumo às entranhas de um ambiente desconhecido, de onde emergem coisas que o autor não conhece e não espera: eventos naturais que fogem ao seu domínio e controle, assim como sensações que escapam à sua compreensão. Sendo assim, a obra é guiada por uma perspectiva que é constantemente afetada e provocada a se reconfigurar pelas coisas ou formas insuspeitas que irrompem ao seu redor, como quedas de árvores, chuva, nevascas e outros eventos e evocações de desastres naturais.

Stifter escreve com o mesmo olhar detalhista de um pintor, e se os enredos de suas histórias parecem marcar o tempo por causa de suas descrições meticulosas (e à primeira vista, enfadonhas) da História Natural, isso é apenas uma prova de seu respeito pelas “coisas”: tais passagens forçam o leitor a desacelerar e a tomar consciência de cada detalhe, como se alguém que deseja se aproximar do texto primeiro tivesse que fazer todo um caminho pela floresta em sua busca. Na sua obra, as coisas e a matéria contam suas próprias histórias, enquanto que os personagens muitas vezes são apenas dispostos na trama e não são, de forma alguma, personagens soberanos (GOEBBELS, 2007).

Agora nós reconhecemos o ruído que havíamos escutado anteriormente no ar; não estava no ar, estava perto de onde estamos agora. Nas profundezas da floresta ele ressoou perto de nós, e veio a partir dos galhos e dos ramos das árvores conforme eles se partiam, estilhaçavam e caíam no chão. E ficou ainda mais terrível quando tudo ao redor ficou imóvel. Nem um galho, nem um pinheiro agitado em meio a todo aquele brilho cintilante; até depois do gelo cair um ramo poderia desabar. Então tudo ficou em silêncio novamente. Nós ouvimos e olhamos; e eu não sei até que ponto era maravilhamento ou medo de me dirigir mais profundamente por dentro dessa coisa (STIFTER, 1841-42 [1864]).

“Coisa”, portanto, segundo Goebbels, seria tudo aquilo que não nos oferece identificação, compreensão ou reconhecimento imediatos: “Significam as coisas que nós não conhecemos” (GOEBBELS, 2015a). Podem ser, portanto, “forças da natureza, catástrofes ecológicas, objetos não familiares, culturas e pessoas estrangeiras” (2015a, p. 30), mas que nos provocariam uma “atitude de observação marcada por atenção e respeito; Stifter usaria o termo *humidade*” (idem). Coisas, portanto, seriam as mais variadas formas de presença desconhecidas com que nos deparamos e que nos provocam sensações e percepções inesperadas e desestabilizadoras, algo como uma “experiência artística”.

Gosto de falar em arte como experiência porque não estou interessado em teatro como um instrumento para transmitir mensagens. (...) O teatro pode ser muito mais que isso: um caleidoscópio de impressões geradas por movimentos, sons, palavras, espaços, corpos, luz e cor. E esse mais pode, possivelmente, atingir áreas de experiência para as quais ainda nos faltam palavras. Então arte como experiência envolve estarmos prontos para aceitar que não é sempre essencial que entendamos o que está acontecendo no palco, ou seja:

predisposição a querer escutar uma língua estranha, uma música não familiar, e a olhar imagens que subvertem categorizações existentes (GOEBBELS, 2012d).

Quando nossas tentativas de classificar o que assistimos parecem não mais funcionar, é aí que as coisas começam a se tornar interessantes. (...) É possível que você encontre seus próprios termos para aquilo, ou você pode, simplesmente, aproveitar o fato de ter ficado sem palavras (GOEBBELS, 2014).

Assim, a floresta ou os bosques por onde o narrador de Stifter caminha se tornam mais do que meras paisagens distanciadas, mas sim zonas de imersão e de encontro com coisas e fenômenos desconhecidos e imprevisíveis: “A arte, de acordo com uma formulação do teórico de sistemas Niklas Luhmann, é definida ‘pela implausibilidade da sua origem (do seu surgimento)’” (GOEBBELS, 2013). As noções de surpresa, de imprevisibilidade e do implausível nos conectam novamente, portanto, às premissas de John Cage que, como vimos, concebia a arte como uma forma de experiência capaz de imitar a natureza em seu “modo de operação”, ou seja, como algo capaz de gerar coisas, fenômenos e acontecimentos implausíveis e, por isso mesmo, surpreendentes, sejam perturbadores ou prazerosos. Sob a influência de Cage, portanto, para Goebbels a arte se manifesta quando certa experiência se aproxima daquilo “que John Cage compara com a sensação de se estar perdido na floresta”, disse Goebbels em uma de suas conferências realizadas em São Paulo.

Muitos teatros se baseiam em reconhecimento e em familiaridade, mas para mim isso é o oposto de uma experiência artística (GOEBBELS, 2013).

Não é à toa, portanto, que em sua busca por instaurar um “outro real” em cena, através de paisagens visuais e sonoras “nunca antes vistas ou ouvidas”, que Goebbels povoa a cena de *Stifter's dinge* e o imaginário do espectador com boas doses de textos, de imagens, de sons e de vozes “que vêm de outro mundo” (GOEBBELS, 2003b), considerando estes “outros mundos”, sobretudo, como tempos, lugares e culturas “longínquas”, no sentido de possivelmente desconhecidas, ou então inacessíveis e até inexistentes na experiência cotidiana e contemporânea dos espectadores. Trata-se de uma estratégia criativa interessada, sobretudo, em nos fazer questionar aquilo que julgamos e fixamos em categorias como “estranho”, “familiar”, “antigo”, “contemporâneo”, “atual” etc. Trata-se de uma abordagem interessada em abraçar, além da polifonia e da polissemia, também a pluralidade temporal, a policronia ou a heterocronia, como um modo de

compreender o presente não mais como uma temporalidade pura e homogênea, e sim como uma constelação de diferentes tempos. Para Goebbels, precisamos estranhar não apenas o presente, mas também os instrumentos que utilizamos para determinar o que é ou não é contemporâneo, o que é ou não é atual ou antigo, o que é ou não é digno de ser notado ou negligenciado, valorizado ou descartado. A fim de questionar aqueles que exigem e pressionam o teatro a ser “contemporâneo”, no sentido de “destacar e iluminar o presente no contemporâneo”, o encenador propõe que talvez seja necessário “contrariar a insistência nesse conceito de contemporâneo nas artes performativas, que ainda promove essa ideia de que o palco é um espelho da realidade” (GOEBBELS, 2019c). Ainda pressionado pelo paradigma da representação, o teatro, segundo Goebbels, estaria “neste constante perigo de querer, ambiciosamente, diagnosticar os aspectos do presente” (idem).

As formas de arte não devem ser reduzidas ao diagnóstico do presente (ou da realidade). Pelo contrário, uma obra de arte em cena deve ser considerada como uma realidade em si; a riqueza de suas possibilidades artísticas deve ser desenvolvida para levantar questões e não para subestimar o público — deve haver uma confiança profunda de que a realidade e o presente são coisas que os espectadores trazem consigo. A partir de uma perspectiva artística e da perspectiva de um artista, diagnosticar o presente não é o nosso negócio. Como artistas, quem pensamos que somos e que posição superior achamos que temos que nos permitiriam olhar de cima pra baixo para o tão chamado presente? (GOEBBELS, 2019c)

## 5.22 Mundo sem humanos

Os questionamentos de Goebbels acerca do contemporâneo, no entanto, não devem nos impedir de enxergar as diversas conexões que *Stifter's dinge* estabelece com os múltiplos tempos que compõem o agora. É a sua forma de se relacionar com o “agora” que difere de abordagens mais convencionais. Goebbels busca se relacionar com o presente a partir de fontes vindas de diferentes passados. Como uma espécie de arqueólogo cênico, Goebbels se vê “atraído por artefatos do passado previamente ignorados” tanto pela possibilidade de “descobrir qualidades perdidas” nestes elementos, como por sua suspeita de “que eles são capazes de levantar questões que podem nos tocar vindas de longe”. É por isso, portanto, que todos os elementos visuais e sonoros já citados anteriormente vêm dos mais “longínquos” tempos e lugares para se confrontarem com ecos de um passado ou de um presente mais próximo, como as vozes de Claude Lévi-Strauss, William Burroughs e Malcom X, o trio de pensadores escolhidos por Goebbels para refletir mais diretamente sobre os tempos que correm no agora.

No caso de Lévi-Strauss, o escutamos através de um registro em áudio de uma entrevista concedida ao programa Radioscopie France Inter, em 1988. Nela, o acompanhamos falar abertamente da sua solidão e da sua desconfiança em relação à humanidade, como se não tivesse motivos para confiar no humano dada sua inclinação destrutiva e autodestrutiva. Se as descrições de Stifter, ecoadas nos momentos iniciais da obra, evocavam acontecimentos ou desastres eminentemente naturais — onde o humano é, sobretudo, um observador sem muita agência no mundo —, a partir da fala de Lévi-Strauss já é possível — ao espectador imerso no Antropoceno — relacionar tais desastres à atuação destrutiva do humano e às suas piores consequências, ou seja, a possibilidade do desaparecimento humano da Terra como resultado dos múltiplos colapsos ecológicos provocados por seu modo de habitar o mundo, como evoca Foucault num excerto impresso no programa da obra:

Se estes arranjos (as disposições fundamentais do saber) viessem a desaparecer tal como apareceram (...); se esses arranjos, enfim, desvanecessem, como aconteceu com as bases do pensamento clássico, na curva final do século XVIII, então podemos apostar que a humanidade irá desaparecer, assim como um rosto desenhado na areia à beira do mar (FOUCAULT, 2000).

É importante destacar que em nenhum momento de *Stifter's...*, Goebbels tece comentários sobre os colapsos ecológicos e as mudanças climáticas que conformam o Antropoceno, mas basta o contraponto sonoro e visual estabelecido entre as falas de Lévi-Strauss e uma cena esvaziada de humanos e povoada de registros e resíduos antrópicos para que seja possível ao espectador refletir e especular sobre um possível desaparecimento da humanidade como resultado das catástrofes ecológicas atuais, não mais “naturais” como nos tempos de Stifter, e sim antropogênicas, provocados pelos sucessivos e acelerados impactos das atividades capitalistas na forma e no funcionamento do Sistema Terra.

A partir dessa perspectiva — possível de ser admitida, mas não estabelecida pela obra —, *Stifter's...* possibilita ao espectador refletir sobre conflitos radicalmente diferentes daqueles encenados nos dramas do teatro moderno, eminentemente humanistas, antropocêntricos e autorreferentes, dominados inteiramente por interações e confrontos ocorridos apenas entre humanos. *Stifter's...* abre possibilidades para uma reflexão sobre o confronto entre as forças e as atividades antrópicas e as respostas das forças naturais, da Terra, capazes de viabilizar ou não a nossa existência em todos os tempos, no passado, no presente e,

sobretudo, no porvir. Forças estas que, apesar de nossas maiores ambições e negações, escapam ao nosso poder.

O mito trágico, muito provavelmente, é a presentificação — ou a representação — de poderes maiores do que aquilo que podemos controlar. O que vemos nos dramas humanistas tradicionais é mais e mais o conflito que é trazido abaixo, ao nível das relações pessoais, ou conflitos rebaixados ao nível das relações psicológicas (...). Na verdade, o cinema parece ir melhor. (...) nos últimos 50 anos foram realizados diversos filmes que buscam representar outras forças com as quais temos de lidar, forças maiores que nós. (...) alguns destes filmes mostram a consciência de que nem tudo pode ser discutido e resolvido no contexto das relações pessoais. E até aqui o teatro moderno parece sempre fazer exatamente isso; mesmo aquele com o subtexto mais político, mesmo quando lida com as mitologias trágicas, ele tenta frequentemente reduzir as coisas a uma espécie de drama doméstico, o que é terrível. Como eu sempre vivenciei o mundo como um mundo político, acho que nos deparamos diariamente com muitas relações de força e de poder que são muito maiores e que não podem, tão facilmente, serem reduzidas às dimensões pessoais (GOEBBELS, 2004).

Entre tais forças maiores do que cada um de nós e que ultrapassam nosso controle estão, além das forças de Gaia, as pulsões de morte — evocadas nos temores de autodestruição de Lévi-Strauss — e, também, a fúria devastadora do capital referida numa gravação sonora em que a voz cortante e metálica do escritor *beat* William S. Burroughs narra um trecho apocalíptico de seu romance *Nova express: Tower open fire* (1965):

Escutem as minhas últimas palavras qualquer mundo, escutem todos vocês, governos, sindicatos, nações do mundo. E vocês poderosas potências por trás de negócios sujos consumados em latrinas para usurpar o que não lhes pertence. Para vender para sempre o chão em que pisariam os pés de seus filhos ainda não nascidos (BURROUGHS, 1965).

Todas estas evocações — a destruição e a autodestruição do humano, catástrofes ecológicas, a incessante usurpação, extenuação e negociação dos recursos de um mundo em que, futuramente, não poderemos mais pisar — ganham, em seguida, um contraponto poderoso na voz de Malcolm X, num registro sonoro extraído de uma entrevista concedida no começo dos anos 1960. Nela, o líder negro americano afirma a descentralização das forças do mundo e o necessário fim de um sistema de vida estruturado pela ideologia colonizadora de dominação, de exploração e de acúmulo de poder instalada no imaginário moderno-capitalista do homem branco europeu: “O poder não está mais no centro da Europa!”, decreta X. O sequenciamento destas três vozes — de Lévi-Strauss, de Burroughs e de Malcolm X — possibilitam ao espectador, portanto, costurar uma linha de acontecimentos históricos que marcaram o século XX como o paradoxal momento em que as luzes e promessas de liberdade, de proteção e de bem-estar projetadas pelo Renascimento (séculos XIV, XV e XVI) e pelo Iluminismo (século XVIII) encontram, na

modernidade capitalista e neoliberal, um ponto de inflexão e de inversão da sua rota baseada em progresso. Neste ponto, a ascensão se converte em queda, a exuberância em colapso, a esperança em desalento, ou seja, a liberdade, o crescimento, o fortalecimento e a expansão da humanidade capitalista se convertem em ameaça existencial de escala planetária.

A passagem da modernidade para o contemporâneo coincide, de modo trágico, com o momento em que os avanços tecnocientíficos desencadeados pela Revolução Industrial perdem o rumo do “bem-estar” e resultam no “mal-estar” deflagrado pelas duas grandes Guerras Mundiais, pela detonação das bombas atômicas de Hiroshima e Nagazaki e, por fim, pelos inúmeros colapsos ecossistêmicos que conformaram o AntropoCapitaloceno. É a partir destes marcos históricos que a humanidade, de repente, se vê ameaçada pela possibilidade de seu desaparecimento, seja pela iminência de uma tragédia nuclear como pela emergência do atual colapso sistêmico da Terra. Sendo assim, as falas de Lévi-Strauss, Burroughs e Malcolm X nos alcançam como alertas vindos do passado sobre crises que não conseguimos contornar e que, portanto, nos trouxeram ao Antropoceno. Diagnosticam e prenunciam, assim, a derrocada de um projeto de mundo e de humanidade, a falência e o colapso do ethos moderno capitalista. São vozes que ressoam justamente a partir de um ponto de virada, que nos chegam dos estertores da promessa moderna e prometeica de máximo controle, mestria e poder sobre as forças da natureza, confirmando precisamente o seu avesso: a acentuação do nosso desamparo e da nossa falta de controle sobre o presente e o porvir.

Sendo assim, a realidade artística instaurada por *Stifter's...* nos convida a vislumbrar nosso maior pesadelo, a possibilidade de um “mundo sem nós”, um mundo pós-humano, mas não despovoado, e sim habitado por vestígios, espectros e inventos humanos: instrumentos musicais, máquinas, objetos, além de dispositivos eletrônicos e robóticos que, em sua ultrarrobotização e automação, quem sabe, puderam prescindir do humano para se colocarem em movimento. No presente-futuro da cena, portanto, são estes agentes pós-humanos os protagonistas e condutores de um mundo radicalmente outro e que instaura, por sua vez, um outro tempo: lento, arrastado, desacelerado. A cena de *Stifter's...* é, deste modo, uma contra-cena e, também, um contra-tempo à grande aceleração que nos trouxe ao Antropoceno e que, no agora, ainda acelera rumo ao colapso.

### 5.23 A obra em seu tempo

É assim, portanto, que *Stifter's dinge* se inscreve no tempo do Antropoceno: como um radical contra-tempo à dinâmica da Grande Aceleração tecnocapitalística. Se o Antropoceno é resultado de um processo de aceleração sem precedentes em todos os campos da atuação humana e que, por sua vez, desencadeou múltiplas acelerações em processos não humanos — degelo polar, aquecimento global, elevação do nível do mar, perda de biodiversidade etc. —, pode-se dizer que a experiência contemporânea do tempo é marcada por um ritmo vertiginoso, pela impressão de que o tempo passa cada vez mais rápido e que tudo que existe nos atravessa e nos ultrapassa com velocidade cada vez maior. Pressionados pelo correr dos tempos, em que tudo parece programado, regulado e mensurado pela rapidez e pela alta velocidade, vivenciamos cotidianamente a experiência da supressão, do fechamento e do desaparecimento do tempo, resultando na impressão sensível de que aquilo que mais nos falta é justamente tempo e, também, espaço — para tudo. Se o tempo é, portanto, uma ausência sentida na vida cotidiana, na realidade artística concebida por Goebbels o tempo é colocado em cena como algo a ser sentido, experimentado e vivido. *Stifter's...* instaura, assim, uma realidade outra, um espaço-tempo artístico que se revela como contraponto espaço-temporal à experiência da realidade cotidiana dos centros urbanos, ou da realidade virtual dos dispositivos digitais. A obra oferece, assim, uma outra vivência do tempo, marcada pela desaceleração.

Diminuir a velocidade em meio à sociedade de espetáculos parece ser, cada vez mais, uma qualidade subversiva. Nós não temos que copiar a velocidade e o ritmo que nos é oferecido pelas mídias (GOEBBELS, 2013).

Eu não confundo o palco com a “realidade” e estou perfeitamente ciente de que o que eu crio é um espaço artificial, um espaço para uma experiência artística. Se você souber como conduzir isso, é possível guiar a atenção do espectador em direção ao som de uma placa de pedra que se arrasta lentamente, e a descobrir “coisas” como numa trilha na natureza; ou mesmo levá-los a descobrir alguma coisa nova sobre eles mesmos (GOEBBELS, 2008).

Goebbels utiliza a desaceleração, portanto, como estratégia para criar um contraponto estético à experiência sensível do cotidiano — marcando sua obra enquanto alteridade radical —, e também como forma de oferecer ao espectador “tempo para ouvir e olhar as coisas”:

Um tempo mais lento nos permite uma melhor escuta e uma visão mais ampla (GOEBBELS, 2008).



Adotando a desaceleração temporal como uma estratégia de dessaturação e de abertura dos nossos sentidos e percepções, Goebbels compôs uma obra que atua como uma poderosa máquina de desaceleração e de revelação de tempos; que ao se desenrolar vagarosamente diante dos nossos olhos e ouvidos, nos coloca diante de elementos vindos do passado para nos confrontar com uma cena-hipótese de futuro. Sem os humanos como reguladores do tempo e do mundo, o que vemos é uma cena lenta, fantasmagórica, que contrasta radicalmente com o acelerado tempo do capital que poderá levar o *anthropos* ao desaparecimento da cena da Terra.

Ao empurrar personagens humanos para o background, e assim minar o automatismo antropocêntrico, Stifter nos força a prestar atenção a poderes que estão além de nossa esfera de influência. (...) aqui, somos forçados a aceitar um tipo de tempo completamente diferente — poderíamos chamá-lo, talvez, o tempo do outro. Naturalmente, este não é o “tempo real”, o tempo da realidade. É o tempo não familiar, pois segue outras regras e outros poderes: os da natureza, da gravidade, da mecânica, das artes, ou mesmo as regras e poderes de outras culturas e tradições (GOEBBELS, 2015a, p. 32)

Ao suprimir o corpo humano da cena e encenar, assim, o desmonte da “indispensabilidade antrópica”, *Stifter's...* nos possibilita vislumbrar não exatamente o futuro que gostaríamos, mas sim a continuidade da vida sem nós, guiada por coisas e forças que os humanos um dia imaginaram controlar, mas que, em cena, agem e interagem sem a necessidade da mediação humana. *Stifter's...* nos leva a constatar que a vida nos precede e nos ultrapassa, indo além do tempo e do controle humanos, independentemente do que desejamos. Com o humano fora da cena, vemos que a vida segue, e é neste sentido, ao menos, que este radical experimento performativo confronta as bases antropocêntricas da ideologia moderna e assim, também, do teatro moderno dramático ou pós-dramático, ambos interessados exclusivamente nos conflitos, dramas e interações entre humanos. *Stifter's...* nos apresenta, portanto, apenas uma possibilidade — entre tantas a serem experimentadas — de um teatro não antropocêntrico. Uma possibilidade que, apesar de distópica, nos convida, no mínimo, a levar a sério os piores cenários projetados pelos cientistas do clima que, há décadas, não cansam de alertar sobre os perigos por vir e de indicar o que temos de fazer para evitar que o pior se consume, ou seja, que o ilimitado consumo humano da Terra resulte na consumação final da espécie.

Se um teatro sem humanos ou pós-humano não é exatamente um horizonte cênico que nos move adiante, esta cena distópica e sublime, de *Stifter's...*, nos provoca, ao menos, pela sua radicalidade, a experimentar e a imaginar, então, outras

formas de deslocar o humano desta centralidade, soberania e indispensabilidade autodeterminadas. Podemos pensar em inúmeras outras cenas em que o humano esteja implicado, mas não seja mais representado como um protagonista absoluto e autossuficiente, e sim como integrante de uma composição de múltiplos elementos e vozes. É neste sentido que as noções de polifonia, de simpoiesis e de composições interespecíficas podem atuar em conjunto, como dispositivos capazes de estimular a geração de dramaturgias e de encenações que se instaurem como contra-cenas à cosmovisão antropocêntrica. Dispositivos, portanto, capaz de agitar e vitalizar a cena como lugar de experimentação e de germinação de outros modos de atuar, de conviver e de compor mundos. A cena, em suma, como lugar da necessária e inadiável emergência de outras formas de re-existir e de ativar a vida que ainda há por vir.

## 5.24 Polifonia e polissemia

Dada a sua constituição polifônica e seu desdobramento polissêmico, não se deve reduzir o experimento cênico de Goebbels a uma única temática ou modo de interpretação. Em muitas de suas entrevistas, Goebbels faz questão de destacar que não cria obras a partir de temas, embora reconheça que *Stifter's...* abre “questões sobre como lidar com forças naturais e catástrofes ecológicas, e nos permite refletir sobre a nossa relação com o outro e com a natureza” (GOEBBELS, 2015b): “É uma obra que vem sendo percebida como uma aproximação a tópicos etnográficos e ecológicos, mas as pessoas muitas vezes saem ao fim agradecendo: ‘Até que enfim não tem ninguém em cena para me dizer sobre o que pensar’” (idem). Em sua carta editorial de 2012 para o festival Ruhtriennale, Goebbels reforça a importância de deixar suas obras em aberto:

Em nossa vida diária, regulada pelos meios midiáticos, tudo nos é servido de uma forma quase totalitária. Os apresentadores de TV nos olham, entertainers gritam na nossa direção. A maioria dos filmes são criados como máquinas de entretenimento que nos prendem, mas não nos libertam. O potencial para descobertas individuais tem sido espremido e o escopo da nossa imaginação tem diminuído. Em meio a essa situação, a arte, em um contexto teatral, pode adquirir a função de um refúgio, se tornando uma espécie de museu da percepção (GOEBBELS, 2012d).

Goebbels, com certeza, não força o espectador a considerar os temas e os problemas analisados neste estudo, mas certamente abre possibilidades para que tais reflexões venham à tona. A ausência da presença física-corporal do humano, a

ausência de relações ilustrativas e de dependência semântica entre os elementos cênicos, assim como a ausência da lógica de enredo e desfecho, e a ruptura com a verossimilhança entre a “realidade cotidiana” e a “realidade artística” evidenciam uma estratégia de criação onde há deliberada construção de lacunas e de vazios, ou seja, uma estética da ausência que se empenha em criar espaços para a entrada da “imaginação do espectador” (GOEBBELS, 2013).

## 5.25 O fim da arte é início

Pós-apocalipse, mundo pós-humano, ou quem sabe a origem de um novo mundo? Não se sabe. São hipóteses. E *Stifter's dinge* é particularmente pródiga nisso: ativar imaginários. E o faz, a despeito de nossos temores e incertezas, nos apresentado uma realidade artística constituída, em igual medida, tanto de beleza como de estranhamentos: uma “estranha beleza”, tal como o dramaturgo Heiner Müller percebia o fato do acontecimento artístico. Uma das principais influências para o projeto artístico de Goebbels, Müller sem dúvida partilhava com Stifter, Lévi-Strauss, Burroughs, Malcom X e, também, com Goebbels, uma permanente insatisfação e disposição crítica ao presente, visto por Müller, sobretudo, como um tempo trágico, apocalíptico, resultado do fracassado projeto de mundo e de humanidade projetado pelo iluminismo, consumado na modernidade e consumido de vez no contemporâneo: “Em cada território que ainda tem sido ocupado pelo iluminismo, desconhecidas zonas de trevas e escuridão foram, de modo ‘inesperado’, abertas” (MÜLLER, 1985, p. 340). O amplo repertório teórico e dramaturgico de Müller foi elaborado, como se sabe, não a partir de uma fantasia de mundo ou de uma visão especulativa sobre o porvir, mas da insatisfação com o presente, com o mundo vivido: “Insatisfação com o mundo é a fonte de toda inspiração (....). Se você está satisfeito ou gosta do mundo do jeito que ele está, então você não precisa criar nada, pode reclinar seu corpo e descansar (MÜLLER, 2001). Suas peças e teorias, portanto, nascem a partir de um olhar ao teatro como espaço de contestação e de oposição a um mundo que o desagrada, como lugar de insurgência estética da insatisfação. Sendo assim, é no tratamento que busca dar a esta insatisfação que Müller encontra, também, o motivo desta insatisfação, o que está por detrás dela e, assim, lhe provocando: a ausência da beleza num mundo de atrocidades. É isso que está na base do projeto artístico de Müller e também, em

certa medida, no de Goebbels. Em resposta à insatisfação, existe em ambos o empenho na elaboração e no apuro da forma artística como “máquina” de produção de beleza. Assim, tanto em *Hamletmachine*, de Müller, como em *Stifter's dinge*, de Goebbels, existe a insurgência do caos, do ruído e do informe, mas também, em contrapartida, a manifestação das forças apolíneas, em seu trabalho escultórico de modelação de formas capazes de conferir aos sentidos a impressão, mesmo que efêmera, da existência da beleza no mundo. Um pacto com a beleza, portanto, fundamentado na percepção de sua ausência e, sobretudo, na confirmação da sua indispensabilidade ao mundo de atrocidades naturalizadas em que vivemos: “O teatro precisa ser bonito. Mesmo quando apresenta o horror e o atroz, ele precisa ser bonito, caso contrário ele não poderá ser estranho” (MÜLLER, 2001). E como acrescenta Goebbels, ao fim de uma de suas conferências: “O estranho, na verdade, é a beleza”. Para Müller e para Goebbels, portanto, na base da insatisfação e da criação artística estariam a estranheza e a beleza. E se estamos diante de um estranho e terrível colapso humano e da Terra, Müller e sua derradeira peça *Germânia* nos animam: “Povo do mundo, vamos cuidar e não destruir essa beleza!” Mensagem que Goebbels, talvez, evitaria em cena. Afinal, a sua esperança está na forma e, principalmente, no modo como cada outro a vê em cena: “Eu vi um lindo pôr do sol naquela hora em que as luzes explodem nas cortinas”, lhe disse uma espectadora ao fim de uma sessão de *Stifter's dinge*. “Sim, pode ser”, respondeu Goebbels. Afinal:

O teatro deve, sempre, nos surpreender, despertar nossa curiosidade, deve nos mostrar coisas que nunca vimos antes, algo absolutamente desconhecido para nós, um quebra-cabeças, e talvez, também, um pouco de mágica (GOEBBELS, 2008).

Sendo assim, se ainda não vimos, ouvimos ou vivemos na cena-mundo em que gostaríamos, podemos ao menos nos inspirar no que fazia John Cage quando se punha a compor sua música:

Embora não estejamos vivendo numa sociedade que consideramos boa, podemos fazer uma peça musical na qual estaríamos dispostos a viver. Não quero dizer literalmente (...), mas você pode pensar na peça como uma representação de uma sociedade na qual você estaria disposto a viver (CAGE In: RETALLACK, 2015, p. 41).

Afinal, se a arte tem alguma “finalidade”, talvez seu fim seja gerar inícios, abrir caminhos e possibilidades ali onde tudo parece encerrado. E sua “utilidade” viria da habilidade de gerar aquilo que não pôde existir de qualquer outra forma. A capacidade de trazer à existência tudo que nenhum outro meio foi capaz de fazer

existir. As artes, como nos lembra Étienne Souriau, “realizam o que nem Deus, nem a natureza tinham feito”, e acrescentemos: nem a tecnociência. Seria a arte, portanto, “a única experiência que temos, diretamente atingível à observação, da atividade instauradora pura. (...) A única imagem que temos do movimento da instauração cósmica está no movimento do artista. (...) A experiência aí encontrada tem um alcance ontológico” (SOURIAU, 1969 [1983]). Eis, então, a arte: a arte de iniciar mundos.

## Considerações finais

Se uma catástrofe geocológica exterminasse o *Homo sapiens* e, em algum momento, outros seres inteligentes — extraterrestres ou terráqueos posteriores a nós — surgissem no planeta e deparassem com uma hipotética “caixa preta teatral” da humanidade, e a tomassem como a caixa-preta da espécie, no sentido de arquivo último dos humanos, tal inteligência teria dificuldades para compreender o que teria levado à extinção desta espécie. Afinal, não encontrariam nesta “caixa preta teatral” registros ou vestígios dos acontecimentos que produziram o colapso geocológico que dizimou a espécie, assim como faltariam rastros de textos, sons e imagens que indicassem, ao menos, a emergência e a aproximação da catástrofe. Somente após uma investigação exterior a esta “caixa preta teatral” que estas inteligências poderiam, enfim, compreender as causas do colapso humano.

Ainda assim, estes seres inteligentes se olhariam espantados e se perguntariam por que aquela espécie extinta havia se autodenominado *Homo sapiens*, e por que, também, uma de suas mentes mais brilhantes havia consagrado a ideia de que “os artistas são a antena da raça” (POUND, 1934 [2006]). Tempos depois, ainda incrédulos com a enorme desconexão verificada entre parte significativa dos humanos e o ecossistema do qual dependiam para viver, e também com o radical alheamento destes “líderes da espécie” ao que acontecia no planeta até segundos antes da catástrofe, estas inteligências decidiram se dedicar a exames mais aprofundados de todo material encontrado. Após algum tempo, descobririam, por fim, as razões que teriam gerado aquele abissal des-envolvimento entre um amplo conjunto dos humanos e a Terra, e decidiram, por isso, rebatizar aquela espécie com outro nome. A chamaram, a partir de então, de *Homo negativus*; e a definiram como “seres conformadores de uma sociedade estranhamente irracional, que vivia em constante negação, ocultação e desvio da realidade”.

## A T/terra ausente

Escrevi o texto acima há algum tempo, bem antes de iniciar a escrita desta dissertação. Ele carrega em si inquietação, vontade de provocação e expressa, sobretudo, um incômodo, uma certa inconformidade com o panorama da cena

teatral — não apenas no Brasil, mas no mundo —, no que se refere à quantidade ínfima de iniciativas dispostas a considerar o colapso ecológico em curso. Em termos proporcionais, ainda são bastante minoritárias as propostas de dramaturgia e de encenação empenhadas em responder ao AntropoCapitaloceno e em se contrapor às premissas que o engendram. Ainda hoje, em larga medida, o teatro faz da cena um mundo sem T/terra, sem mata, sem água e sem entes além de humanos, como se os humanos e seus dramas antropocêntricos e autorreferentes, exclusivamente interessados em si e absolutamente alheios à Gaia, pudessem permanecer artificialmente isolados de todo o entorno geofísico, bioquímico e atmosférico responsáveis por viabilizar ou não a vida no planeta — em alguns casos, para piorar, chamam a tal teatro sem T/terra de realista, e até naturalista! O que poderia ser cômico, mas é trágico, ou melhor, absurdo. Poderíamos, portanto, para seguir na provocação, propor que o verdadeiro teatro do absurdo que ainda é feito em tempos de Antropoceno é este teatro moderno e “realista” sem T/terra e sem entes mais que humanos. Um teatro, de fato, irrealista.

O que vemos em cena, na grande maioria dos casos, ainda é um teatro estruturado por uma cosmovisão antropocêntrica, teleológica e des-envolvimentista marcada por um contínuo movimento de desligamento do humano em relação à Terra e a todo entorno não humano. Como se o teatro fosse, ainda hoje, um laboratório moderno, no sentido de um ambiente artificialmente construído, altamente controlado, isolado, higienizado, e onde, como se sabe, nenhum elemento vivo atua ou se comporta como se comportaria se estivesse imerso no ambiente natural. Para completar, diferentemente de um laboratório experimental, o laboratório teatral a que me refiro se aplica mais à tarefa de reprodução de fórmulas já experimentadas do que à experimentação e à elaboração de outras formas e fórmulas de vida, ainda desconhecidas, mas das quais, me parece, dependeremos cada vez mais se quisermos sobreviver em um mundo radicalmente desconhecido e transfigurado. Quero dizer, como provocação final, que insistir em uma cena sem T/terra, em um teatro sem mundo, talvez não seja mais aceitável ou sustentável, do ponto de vista ético, estético e político. Precisamos, urgentemente, agitar a cena, enlouquecer o subjétil teatral, experimentar e imaginar outros modos de compor e de encenar jogos de vida e de convivência ainda não experimentados.

## Desmodernizando a cena

Colocada a provocação, vale, por fim, destacar iniciativas recentes e desde já fundamentais que têm se empenhado em desmontar a cosmovisão antropocêntrica e retirar o antropos do centro da cena. Entre elas, se destaca o projeto *TePI – Teatro e os povos indígenas*, idealizado pela pesquisadora e performer Andréia Duarte e pelo escritor e líder indígena Ailton Krenak. Realizado pela primeira vez em 2018, na forma de um ciclo de encontros somado a uma montagem teatral, o TePI desde então se ampliou e tem se desdobrado em diferentes ações e formatos, realizando uma mostra artística presencial e digital, uma plataforma online com conteúdos diversos, ciclos de encontros, debates e conversas, e, também, publicações. Concebido como um espaço de troca entre artistas e pensadores indígenas e não indígenas, o TePI é composto de obras e de ações empenhadas em pensar a existência “para além da humanidade, se interessando por pessoas, mas também pela árvore, o ar, o animal, a flor, a água, a coletividade, o cheiro, a terra e a ancestralidade” (TEPI, 2021). Nela, se reúnem, até o momento, ações de criadores, performers, pesquisadores e intelectuais de mais de 20 povos indígenas em trabalhos que miram “a reinvenção da vida para o bem comum” (idem). Abordando temas como o conhecimento do corpo indígena e sua representatividade no teatro; a luta contra a exploração colonial, a relação ancestral com a terra e, também, a percepção da arte como forma de resistência, os idealizadores e curadores da iniciativa afirmam que, desde seu início, o objetivo do projeto não era “trazer manifestações culturais originárias das comunidades e inseri-las como teatro”, mas tornar evidente que “os artistas indígenas demarcam suas identidades e lutas por meio de todas as linguagens artísticas, inclusive o teatro”. Realizada pela primeira vez no ano da eleição de Jair Bolsonaro e reagindo deste então a um quadro “de políticas históricas e atuais de desfalecimento da cultura, do direito dos povos indígenas e da negação da vida ambiental e plural”, o TePI realizou entre novembro de 2021 e março de 2022 um amplo conjunto de ações que se dedicou a responder criativamente à devastação ecológica e política em curso no país.

Recusamo-nos a apenas assistir à tragédia em ação, que vêm acabando com a Amazônia e com as vidas dos povos-rios, dos povos-florestas. Sabemos que existem muitos movimentos que, como o TePI, estão esperneando e colocando seu grito de “NÃO! Parem de acabar com o nosso planeta TERRA”. Se podemos ter a certeza de algo é que não vamos



parar de construir alianças com todas as pessoas que passarem do nosso lado, por meio da arte, em prol da vida! (DUARTE; KRENAK, 2021).

[Com o TePI] a gente alcança um objetivo político, traz um enunciado estético, porque não tem ninguém ali se fantasiando de personagem do teatro romano; e consegue despertar um conjunto de observações críticas sobre o tal do teatro, que deixa de ser um totem, uma coisa que você não toca e passa a ser uma coisa maleável, uma coisa plástica. (...) Conseguimos, assim, inserir discussões em ambientes que estavam muito esterilizados, como o ambiente da arte. (...) Chega desse papo monocultural que sugere que uma única cultura ocupe todos os espaços. No caso do nosso país, onde a língua portuguesa se instala como a língua oficial, você ver um espetáculo em língua nativa é uma surpresa, um desarranjo, ver alguém falando ianomâmi. Escutar o Davi Kopenawa falar por dez minutos na língua dele sem legenda e sem tradução e, ao final, dizer “vocês entenderam?” é algo que confronta a normatização de uma língua colonial que virou a nossa língua. O teatro dos povos indígenas questiona o corpo branco que se impôs como linguagem. Coloca em questão a ideia de um corpo orientado por uma estética capitalista, que se enuncia de um lugar patriarcal, e onde se instala essa sacanagem ocidental de contar uma história só. Se a gente quiser entrar pelo cano, a gente deve ter uma única história, mas se a gente quiser escapar do cano a gente precisa ter muitas narrativas sobre o mundo que compartilhamos. A arte, neste sentido amplo, é um caleidoscópio, e ela consegue, no caso dos povos originários, abrir uma perspectiva cosmológica, onde a gente escapa dessa ideia capitalista do tempo, dessa administração do tempo, e onde a gente pode declarar que a vida não é útil. (...) Quem quer que a arte seja útil está pensando em mercadoria não está pensando em arte. Então se a gente considera que a arte é um caleidoscópio ele atende, portanto, a um desejo de pluralidade. (...) Quando cogitamos o TePI imaginamos um lugar de confluência, onde todos os rios podem correr, onde preservamos esse lugar de alteridade, onde ninguém interpreta o outro, ou traduz o outro. Não tem essa de preparar as narrativas indígenas pra que sejam bem aceitas na cena da arte ocidental. Longe disso. O mal-estar originário prevalece pra continuar sendo mal-estar. Quando alguém vê uma presença desses jovens do TePI as pessoas param pra dizer “o que é isso?”, “que língua é essa?”, “que signo é esse?”. Esse estranhamento está posto e a gente não amacia. Estamos convidando para ocupar a cena da mesma forma que ocupamos a tela, que temos que lutar para demarcar a terra e isso nunca para enquanto existir essa grave questão colonial do Brasil. Essa Pachamama das Américas foi carimbada por um molde colonial... (...) enquanto a gente tiver um estado colonial que elege uma língua estrangeira, uma política estrangeira, uma prática de justiça estrangeira que exclui todo mundo, a gente não tem que amaciar, a gente tem que mandar flecha mesmo, a gente tem que demarcar [a terra, a tela e a cena]. Só vamos parar de demarcar território quando a gente tiver finalmente questionado o estado colonial e fundado uma outra experiência social. (...) então a gente não está brincando de fazer uma cena de teatro. A gente está questionando o colonialismo que aportou nas nossas praias. Os navios deles estão todos podres e ele não saem de cima, e a gente está dizendo pra eles: saiam de cima! (KRENAK, 2022).

Somam-se ao TePI e às criações de diferentes artistas indígenas outras iniciativas experimentais e de re-existência realizadas ao longo dos últimos anos ou décadas, com especial destaque à resistência festiva e contínua do Teatro Oficina e, também, ao vasto repertório de peças escritas e encenadas pelo dramaturgo e encenador amazônida Francisco Carlos (1957-2020). Destacamos, aqui, a sua celebrada tetralogia *Jaguar Cibernético* (2011) e todas as suas derradeiras criações, como *Sonata fantasma bandeirante* (2016), *Crepúsculo da Terra Guarani* (2017), *Relatos efêmeros da França Antártica* (2019) e a ainda inédita *Cosmos amazônico* (2020), escrita pouco antes da sua morte. Além do perspectivismo amazônico de

Francisco Carlos, a soberania antropocêntrica e moderna ainda vigente na cena teatral também tem sido subvertida por outros trabalhos que abrem espaço para a manifestação de corpos, vozes e vivências não urbanas, indígenas e além de humanas. É o caso do trabalho-pesquisa da Cia. Balagan e da diretora Maria Thaís, com destaque para a obra *Recusa* (2012) e para a pesquisa *Vagamundo* (2021-); da Cia. Livre e da diretora Cibele Forjaz, em obras como *Os um e os outros* (2019); da Polifônica Cia., em obras como *Estamos indo embora...* (2015), *Galáxias* (2018) e *AWEI!* (a estrear); do trabalho continuado do Grupo Totem; da instauração *Altamira 2042* (2019) e do projeto *Margens*, ambos da performer e diretora Gabriela Carneiro da Cunha; entre outras obras, pesquisas e processos criativos que certamente extrapolam este pequeno recorte, e esperamos e torcemos para que se pluralizem, confluam e se ramifiquem ainda mais nos próximos anos.

### **Contra-cena final: *A dionisiaca desmedida de Apolo-Prometeu***

Movido pela *hybris*, pela desmedida ambição de se colocar no lugar dos deuses e, assim, ser capaz de controlar as forças da vida e de neutralizar as forças de morte, o herói prometeico moderno tem produzido e acumulado, ao longo dos séculos, toneladas de ruínas, destroços e detritos que têm sido despejados, como pensam os indígenas Yanomami, sobre o peito do céu, fazendo com que este pese, desabe e espalhe devastação sobre a terra. Em outras palavras: estamos testemunhando, em tempo real, o antigo sonho de suspender a morte gerar, no agora, o pesadelo da queda do céu.

Neste sentido, estamos produzindo e vivendo, neste tempo, uma paradoxal forma de tragédia, que nomeio como *A dionisiaca desmedida de Apolo-Prometeu*. Nela, o herói moderno, possuído por uma excessiva pulsão apolínea-prometeica de controlar, dominar e formatar a Terra e tudo que há nela a fim de alcançar a onipotência e a imortalidade, tem produzido, majoritariamente, o contrário de seus objetivos, isto é: a intensificação do seu desamparo e da sua vulnerabilidade, deixando por onde passa rastros de destruição e contemplando, diante de si, horizontes avessos à manutenção da vida. Assistimos, assim, à *hybris* apolínea-prometeica gerar o avesso da forma, do controle e da ordem, produzindo entropia, dispersão de energia e caos dionisiaco. A compulsão por controle e ordem deslizando ao descontrole e à desordem. A forma ao informe. O cosmos ao caos.

Diante deste quadro, parece urgente, como propõem Ailton Krenak e Ursula K. Le Guin, criar e contar outras histórias, para além da jornada do herói moderno, colonizador e monocultural. Criar, portanto, contra-cenas e contrapontos à lógica prometeica, fálica, masculina que representa o humano como o herói que vence, supera e, por fim, mata até a morte — esta “história assassina” (LE GUIN, 1989a). Outras cenas e narrativas cujas formas se assemelhariam, como propõe Le Guin, à de uma “sacola” capaz de abrigar diferentes “talismãs, histórias, coisas e pessoas” numa “poderosa relação uns com os outros” (idem). Um lugar, portanto, onde “está claro: o herói não fica bem. Ele precisa de um pedestal ou de um cume” (ibidem).

A ficção que incorpora esse mito [do herói da tecnologia e da ciência] será, e tem sido, triunfante [Homem conquista terra, espaço, aliens, morte, futuro, etc.] e trágica [apocalipse, holocausto, depois ou agora]. (...) O problema é que todas nós nos deixamos tornar parte da história assassina, e assim talvez acabemos junto com ela. Por isso, é com certo sentimento de urgência que busco a natureza, o tema, as palavras da outra história, a história não contada, a história da vida. (...) O herói decretou que a forma adequada da narrativa é a de uma flecha ou lança, que começa aqui e vai direto para lá e THOK! atinge seu alvo [que cai morto]; secundamente, que a preocupação central da narrativa é o conflito; e em terceiro lugar, que a história não é boa se ele não for parte dela. Eu discordo de tudo isso (LE GUIN, 1989a).

Deixando de lado o herói soberano e protagonista, Le Guin fez de suas ficções sacolas tecidas e compostas por “coisas” e por “pessoas, ao invés de heróis”, repletas de “covardes e de desajeitados”, de “minúsculos grãos e de coisas menores”, de “redes intrincadamente tecidas”, enfim, uma sacola “cheia de inícios sem fim, e de iniciações, de perdas, de transformações, e de muito mais artimanhas que conflitos, de muito menos triunfos que armadilhas e decepções; cheia de naves espaciais que acabam emperradas, de missões que fracassam e de pessoas que não entendem” (1989a). Afinal, como ela diz, a “realidade é estranha”; mas para enfrentá-la precisamos, primeiro, não recusá-la, mas sim lidar com ela, e, neste caminho, estranhar tudo que parece normal. Se aprendermos a estranhar o que aí está e, ao mesmo tempo, ter a coragem de “dançar à beira do abismo” (LE GUIN, 1989b), quem sabe seremos capazes de experimentar e de imaginar outros mundos e modos de viver.

Pra fazer um mundo novo, você começa com um mundo antigo. Pra encontrar um mundo, talvez você tenha que ter perdido um. Talvez você tenha que estar perdido. A dança da renovação, a dança que fez o mundo, sempre foi dançada aqui à beira das coisas, na beira do precipício, na costa nebulosa (LE GUIN, 1989b).

O que importa não é oferecer uma esperança de melhoria específica, mas, ao oferecer uma realidade alternativa persuasiva, desalojar minha mente e a mente do leitor do hábito preguiçoso e amedrontado de pensar que a forma em que vivemos agora é a única forma que as pessoas podem viver. É essa inércia que permite às instituições da injustiça

continuarem não sendo questionadas. A fantasia e a ficção científica oferecem alternativas ao presente (...). Esse exercício da imaginação é perigoso para aqueles que lucram com as coisas como são porque isso tem o poder de mostrar que as formas como estão as coisas não são permanentes, universais e necessárias. (...) A ficção imaginativa que eu admiro apresenta alternativas ao *status quo*, e ampliam o campo de possibilidade social e de compreensão moral. Isso pode ser feito [de diferentes formas]; mas o movimento é o mesmo: o impulso de tornar a mudança imaginável. Nós não vamos conhecer nossa própria injustiça se não pudermos imaginar a justiça. Nós não seremos livres se não imaginarmos a liberdade (LE GUIN, 2021).

Que nos animemos, pois, a estranhar e a confrontar o pior do que aí está, a experimentar e a imaginar outros modos de conviver, mas sem esquecer, como disse Primo Levi, que essa é uma guerra sem fim. Por fim, resta dizer que este trabalho é resultado de um percurso de dez anos de pesquisas, de experimentações e de criações jornalísticas, artísticas e agora, também, acadêmicas. No dia 06 de abril de 2012, eu publicava a primeira entrevista que realizei com Heiner Goebbels; um dia que, em retrospectiva, se revela transformador. Hoje, dia 06 de abril de 2022, escrevo estas linhas finais, na esperança de que elas possam gerar novos inícios e fortalecer os caminhos de todos aqueles que, no agora, se aliam e se engajam na tarefa existencial de sonhar e de lutar por outro mundo por vir.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. (2020). “Sulla técnica e l’arte”. In: *Laboratorio Archeologia Filosofica* [online]. 23 mar. 2020. Disponível em: <[https://www.archeologiafilosofica.it/sulla-tecnica-e-larte/?fbclid=IwAR2oVleKJLX3\\_tdOD7VVbol31BfdzyTT5qd2SliQfCt6Op16tvkxliNBBj4](https://www.archeologiafilosofica.it/sulla-tecnica-e-larte/?fbclid=IwAR2oVleKJLX3_tdOD7VVbol31BfdzyTT5qd2SliQfCt6Op16tvkxliNBBj4)>. Último acesso em: 06 jan. 2022.

AGÊNCIA BRASIL. (2019). “WhatsApp é principal fonte de informação do brasileiro, diz pesquisa”. In: Agência Brasil [online]. 10 dez. 2019. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-12/whatsapp-e-principal-fonte-de-informacao-do-brasileiro-diz-pesquisa>>. Último acesso em: 04 jan. 2022.

AÏT-TOUATI, F; LATOUR, C. (2013). “Note d’intention des metteurs en scène”. In: *Soif Compagnie* [online]. Jun. 2012. Disponível em: <<http://www.soifcompagnie.com/sites/medias/dossiers/dossier-gaia-global-circus-juin-2012.pdf>>. Último acesso em: 10 mar. 2022.

AMAZON WATCH; APIB [Articulação dos Povos Indígenas do Brasil]. (2020). *Cumplicidade na destruição III: Como corporações globais contribuem para violações de direitos dos povos indígenas da Amazônia brasileira*. In: *Amazon Watch* [online]. 23 set. 2020. Disponível em: <<https://amazonwatch.org/assets/files/2020-cumplicidade-na-destruicao-3.pdf>>. Último acesso em: 10 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. (2022). *Cumplicidade na Destruição IV: Como mineradoras e investidores internacionais contribuem para a violação dos direitos indígenas e ameaçam o futuro da Amazônia*. In: *Cumplicidade Destruição* [online]. Fev. 2022. Disponível em: <<https://cumplicidadedestruicao.org/assets/files/2022-Cumplicidade-na-destruicao-IV.pdf>>. Último acesso em: 04 mar. 2022.

ANMIGA [Articulação Nacional de Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade]. (2021). “MANIFESTO REFLORESTARMENTES: Reflorestarmentes de sonhos, afetos, soma, solidariedade, ancestralidade, coletividade e história”. In: *Anmiga* [online]. Set. 2021. Disponível em: <<https://anmiga.org/manifesto-reflorestarmentes-reflorestarmentes-de-sonhos-afetos-soma-solidariedade-ancestralidade-coletividade-e-historia/>>. Último acesso em: 28 dez. 2021.

ANDERSEN, I. (2022). “Em discurso, diretora do PNUMA pede por acordo global sobre poluição por plástico”. In: *Nações Unidas Brasil* [online]. 3 mar. 2022. Disponível em: <<https://brasil.un.org/pt-br/173823-em-discurso-diretora-do-pnuma-pede-por-acordo-global-sobre-poluicao-por-plastico>>. Último acesso em: 10 mar. 2022.

ARTAXO, P. (2021a). “A humanidade já está perdendo para as mudanças climáticas”. [Entrevista concedida a] João Vitor Santos. In: *Instituto Humanitas Unisinos* [online]. 12 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/159->

noticias/entrevistas/611942-a-humanidade-ja-esta-perdendo-para-as-mudancas-climaticas-entrevistas-com-paulo-artaxo-jose-marengo-e-marcos-buckeridge>. Último acesso em: 20 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2021b). “Não há plano B: precisamos de um novo sistema socioeconômico, diz membro brasileiro do IPCC”. [Entrevista concedida a] Paulina Chamorro. In: *National Geographic Brasil* [online]. 18 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.nationalgeographicbrasil.com/meio-ambiente/2021/08/nao-ha-plano-b-precisamos-de-um-novo-sistema-socioeconomico-diz-membro-brasileiro-do-ipcc>>. Último acesso em: 19 dez. 2021.

ARTAUD, A. (2006). *O teatro e seu duplo*. Tradução de Monica Stahel e Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes.

AZEVEDO, T. (2021). “Vegetação nativa perde espaço para a agropecuária nas últimas três décadas”. In: *MapBiomas* [online]. 27 ago. 2021. Disponível em: <<https://mapbiomas.org/vegetacao-nativa-perde-espaco-para-a-agropecuaria-nas-ultimas-tres-decadas>>. Último acesso em: 20 dez. 2021.

BARCELOS, T. N. et al. (2021). “Análise de fake news veiculadas durante a pandemia de COVID-19 no Brasil”. In: *Rev. Panam Salud Publica*, 45. 12 mai. 2021. Disponível em: <<https://iris.paho.org/handle/10665.2/53907>>. Último acesso em: 04 abr. 2022.

BADIOU, A; TRUONG, N. (2016). *Elogio ao teatro*. Tradução: Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins.

BARROUX, R. (2019). “EUA. Cinco planetas para um ano de consumo. A partir de hoje, a humanidade vive a crédito”. In: *Instituto Humanitas Unisinos* [online]. 30 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/591179-a-partir-de-hoje-a-humanidade-vive-a-credito>>. Último acesso em: 13 fev. 2022.

BATAILLE, G. (1929 [2018]). *Documents*. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie.

\_\_\_\_\_. (1936 [2016]). *Acéphale nº 1 – A conjuração sagrada*. Tradução: Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie.

\_\_\_\_\_. (1955 [2015]). *O nascimento da arte*. Tradução: Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar.

BENITES, E. (2021). In: CHAPARRO, Y; MACIEL, J. *Este é nosso corpo, a terra: caminhos e palavras Avá Guarani/Ñandeva para além do fim do mundo*. Ponta Grossa: Monstro dos Mares.

BENJAMIN, W. (1987). “Sobre o conceito da História”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

BIRMAN, J. (1999). *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34.

\_\_\_\_\_. (2001 [2016]). *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_. (2003). *Freud & a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

\_\_\_\_\_. (2006). *Arquivos do mal-estar e da resistência*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

BLACK, R. (2019). “What Happened the Day a Giant, Dinosaur-Killing Asteroid Hit the Earth”. In: *Smithsonian Magazine* [online]. 09 set. 2019. Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/science-nature/dinosaur-killing-asteroid-impact-chicxulub-crater-timeline-destruction-180973075/>>. Último acesso em: 14 dez. 2021.

BRECHT, B. (1963 [1978]). “Notas sobre a ópera Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny”. In: *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

\_\_\_\_\_. (2000). *Poemas 1913-1956*. Seleção e tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34.

BREMMER, I. (2010). “State-Owned Oil Companies vs. the Free Market”. In: *Wall Street Journal* [online]. 22 mai. 2010. Disponível em: <<https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704852004575258541875590852>>. Último acesso em: 20 dez. 2021.

BRUM, E. (2019). “Erro de projeto coloca estrutura de Belo Monte em risco”. In: *El País* [online]. 08 nov. 2019. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/08/politica/1573170248\\_680351.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/08/politica/1573170248_680351.html)>. Último acesso em: 10 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. (2021). *Banzeiro Òkòtó – Uma viagem à Amazônia centro do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

BURKE, M; et al. (2009). “Warming increases the risk of civil war in Africa”. In: *PNAS USA*. V. 106, n. 49. 08 dez. 2009. Disponível em: <[http://emiguel.econ.berkeley.edu/wordpress/wp-content/uploads/2021/03/Paper\\_\\_Warming\\_Increases\\_the\\_Risk\\_of\\_Civil\\_Conflict\\_in\\_Africa.pdf](http://emiguel.econ.berkeley.edu/wordpress/wp-content/uploads/2021/03/Paper__Warming_Increases_the_Risk_of_Civil_Conflict_in_Africa.pdf)>. Último acesso em: 14 jan. 2022.

BURROUGHS, W. (1965). *Nova express: Tower open fire*. Nova York: Evergreen-Grove.

CAGE, J. (1961 [2013]). *Silence – Lectures and writings by John Cage*. Connecticut: Wesleyan University Press.

\_\_\_\_\_. (1963 [2013]). *De segunda a um ano*. Tradução: Rogério Duprat. Rio de Janeiro: Editora de Livros Cobogó.

\_\_\_\_\_. (1987a). *John Cage: Europeras 1 & 2. Score*. Leipzig, Londres e Nova York: Edition Peters.

\_\_\_\_\_. (1987b [2003]). In: KOSTELANETZ, R. *Conversing with John Cage*. Londres e Nova York: Routledge.

\_\_\_\_\_. (1995). In: SANDFORD, M. (ed.). *Happening and other acts*. Londres e Nova York: Routledge.

\_\_\_\_\_. (2012). “A Year With John Cage – How To Get Out Of The Cage”. Direção. Frank Scheffer. In: *Euro Arts Channel* [online]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UaNGeuDuXl4>>. Último acesso em: 14 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. (2015). *MUSICAGE: palavras. John Cage em conversações com Joan Retallack*. Tradução de Daniel Ávila. Rio de Janeiro: numa.

CALASSO, R. (2020). *O inominável atual*. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras.

CANETTI, E. (1978). *The human province*. Tradução: Joachim Neugroschel. Nova York: Seabury Press.

CASTELLUCCI, R. (2001 [2007]). “O peregrino da matéria”. In: *Revista Sala Preta*, 7, 181-187. 28 nov. 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57336>>. Último acesso em: 14 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. (2014). “Romeo Castellucci — O espetáculo como ato religioso”. [Entrevista concedida a] Luiz Felipe Reis. In: *DIALOG* [online]. Disponível em: <<https://www.dialogsite.com/romeocastellucci>>. Último acesso em: 14 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. (2016a). In: SEMENOWICZ, D. *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio*. Nova York: Palgrave Macmillan.

\_\_\_\_\_. (2016b). “Dez palavras. O abecedário singular de Romeo Castellucci”. In: *Folha de Sala Teatro São Luiz* [online]. Mai. 2019. Disponível em: <<https://www.teatrosaoluiz.pt/wp-content/uploads/2019/05/web-romeocastellucci-fsala-273x340-12p.pdf>>. Último acesso em: 14 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. (2016c). In: FERREIRA, M. *Isto não é um ator: o teatro da societas Raffaello Sanzio*. São Paulo: Editora Perspectiva.

\_\_\_\_\_. (2021a). “Romeo Castellucci: ‘Esta sociedad besa los barrotes que la encierran’”. [Entrevista concedida a] Alberto Ojeda. In: *El Español* [online]. 16 nov. 2021. Disponível em: <[https://www.lespanol.com/el-cultural/escenarios/teatro/20211116/romeo-castellucci-sociedad-besa-barrotes-encierran/627688482\\_0.html](https://www.lespanol.com/el-cultural/escenarios/teatro/20211116/romeo-castellucci-sociedad-besa-barrotes-encierran/627688482_0.html)>. Último acesso em: 10 fev. 2022.



\_\_\_\_\_. (2021b). “Romeo Castellucci: ‘El escenario es un espejo, por eso es embarazoso mirar’”. [Entrevista concedida a] Pablo Caruana Húder. In: *El Diario* [online]. 23 nov. 2021. Disponível em: <[https://www.eldiario.es/cultura/teatro/romeo-castellucci-descubrir-verguenza-mirada-espectador-deber-teatro\\_128\\_8515847.html](https://www.eldiario.es/cultura/teatro/romeo-castellucci-descubrir-verguenza-mirada-espectador-deber-teatro_128_8515847.html)>. Último acesso em: 10 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. (2021c). “Conversa com Romeo Castellucci”. [Entrevista concedida a] Júlia Guimarães. In: *MITsp* [online]. 07 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ycE1FKaeRew>>. Último acesso em: 10 fev. 2022.

CIMI [Conselho Indigenista Missionário]. (2020). *Violência Contra Povos Indígenas no Brasil – Dados de 2019*. In: *Cimi* [online]. Out. 2020. Disponível em: <<https://cimi.org.br/wp-content/uploads/2020/10/relatorio-violencia-contra-os-povos-indigenas-brasil-2019-cimi.pdf>>. Último acesso em: 21 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2021). “Em meio à pandemia, invasões de terras e assassinatos de indígenas aumentaram em 2020”. In: *Cimi* [online]. 28 out. 2021. Disponível em: <<https://cimi.org.br/2021/10/relatorioviolencia2020/>>. Último acesso em: 21 dez. 2021.

CLIMAINFO. (2021). “Desmatamento: Amazônia já emite mais carbono do que absorve”. In: *ClimaInfo* [online]. 15 jul. 2021. Disponível em: <<https://climainfo.org.br/2021/07/14/desmatamento-amazonia-ja-emite-mais-carbono-do-que-absorve/>>. Último acesso: 18 dez. 2021.

COSTA, A. A. (2014). “Não à rendição! Nem geoengenharia, nem nuclear, nem transgênicos!”. In: *O que você faria se soubesse o que eu sei?* [online]. 12 abr. 2014. Disponível em: <<http://oquevocefariasesoubesse.blogspot.com/2014/04/nao-rendicao-nem-geoengenharia-nem.html>>. Último acesso em: 06 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. (2015). “O equilíbrio do sistema climático terrestre não é um ‘problema de engenharia’”. In: *O que você faria se soubesse o que eu sei?* [online]. 15 abr. 2015. Disponível em: <<http://oquevocefariasesoubesse.blogspot.com/2015/04/o-equilibrio-do-sistema-climatico.html>>. Último acesso em: 08 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. (2020a). “Ceticismo e negação”. In: *Piseagrama* [online]. Belo Horizonte, número 14, p. 82-91, 2020. Disponível em: <<https://piseagrama.org/ceticismo-e-negacao/>>. Último acesso em: 15 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2020b). “Compreender o Antropoceno e combater o Capitalismo, para além da terminologia”. In: *O que você faria se soubesse o que eu sei?* [online]. 11 mar. 2020. Disponível em: <<http://oquevocefariasesoubesse.blogspot.com/2020/03/compreender-o-antropoceno-e-combater-o.html>>. Último acesso em 18 dez. 2021.

COSTA, A. (2019). *Cosmopolíticas da Terra: Modos de existência e resistência no Antropoceno*. Tese de doutorado. Departamento de Filosofia, PUC-RJ, Rio de Janeiro.

CRAIG, E. G. (1957). *On the art of the theatre*. Londres: Ed. Heinemann.

\_\_\_\_\_. (2017). *Rumo a um novo teatro & Cena*. Tradução: Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva.

CRUTZEN, P; STOERMER, E. (2015). “O Antropoceno”. In: *Piseagrama* [online]. Belo Horizonte, sem número, 06 nov. 2015. Disponível em: <<https://piseagrama.org/o-antropoceno>>. Último acesso em: 05 dez. 2021.

CUNHA, A. (1982). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

DAMÁSIO, A. (2018). *A estranha ordem das coisas. As origens biológicas dos sentimentos e da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras.

DANOWSKI, D. (2018). *Negacionismos*. Série “Pandemia” de cordéis. São Paulo: n-1 edições.

DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E. (2014). *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental.

DAVIS, H; TURPIN, E. (eds.) (2015). *Art in the Anthropocene. Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*. London: Open Humanities Press.

DECLARAÇÃO DE SÃO PAULO SOBRE A SAÚDE PLANETÁRIA. (2021). In: *Saúde Planetária USP* [online]. 06 out 2021. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1KhSDAHbsKPdupXUow1mimzmW8JYKtbEu/view>>. Último acesso em: 12 jan. 2022.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. (1991 [1997]). *O que é a filosofia?*. Tradução: Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34.

DINIZ, J. E. (2016). “Rio debaixo d’água e o fim da praia de Copacabana”. In: *EcoDebate* [online]. 14 dez. 2016. Disponível em: <<https://www.ecodebate.com.br/2016/12/14/rio-debaixo-dagua-e-o-fim-da-praia-de-copacabana-artigo-de-jose-eustaquio-diniz-alves/>>. Último acesso em: 17 dez. 2021.

DOS SANTOS, B. (2021). “Captura do Estado: do lawfare ao Great Reset”. In: *Outras Palavras* [online]. 16 dez. 2021. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/descolonizacoes/captura-do-estado-lawfare-ao-great-reset/>>. Último acesso em: 12 fev. 2022.

DOWBOR, L. (2018). *A era do capital improdutivo*. São Paulo: Autonomia Literária.

\_\_\_\_\_. (2020). *O capitalismo se desloca – Novas arquiteturas sociais*. São Paulo: Edições Sesc.

DRUMMOND, C. (1973 [2015]). “O homem; as viagens”. In: *Carlos Drummond de Andrade Nova Reunião 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.

DUARTE, A; KRENAK, A. (2021). “Texto dos curadores: Continuamos esperneando por todos os lugares!”. In: *TePI – Teatro e os povos indígenas* [online]. Disponível em: <<https://tepi.digital/texto-dos-curadores/>>. Último acesso em 04 abr. 2022.

EISENSTEIN, S. (1942 [2002]). *O sentido do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

EL PAÍS. (2021a). “‘Pandora Papers’ na América Latina: Três chefes de Estado e 11 ex-presidentes operaram em paraísos fiscais”. In: *El País* [online]. 03 out. 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/internacional/2021-10-03/pandora-papers-na-america-latina-tres-chefes-de-estado-e-11-ex-presidentes-operaram-em-paraissos-fiscais.html>>. Último acesso em: 22 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2021b). “Ministro Paulo Guedes e presidente do Banco Central, Roberto Campos Neto, são donos de offshore”. In: *El País* [online]. 03 out. 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/pandora-papers/2021-10-03/ministro-paulo-guedes-e-presidente-do-banco-central-roberto-campos-neto-sao-donos-de-offshore.html>>. Último acesso em: 22 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2021c). “Os mais poderosos da América Latina e suas relações com negócios ‘offshore’”. In: *El País* [online]. 03 out. 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/pandora-papers/2021-10-03/os-mais-poderosos-da-america-latina-e-suas-relacoes-com-negocios-offshore.html>>. Último acesso em: 22 dez. 2021.

ENERGY POLICY TRACKER. (2022). “G20 countries”. In: Energy Policy Tracker [online]. Disponível em: <<https://www.energypolicytracker.org/region/g20/>>. Último acesso em: 30 mar. 2022.

ENGELS, F. (1962 [1968]). *Dialektik der Natur (1872-1882)*. Paris, Éditions sociales.

FERREIRA, J; FELÍCIO, E. (2021). *Por terra e território. Caminhos da revolução dos povos do Brasil*. Arataca: Teia dos Povos.

FISCHER-LICHTE, E. (2019). *Estética do performativo*. Lisboa: Orfeu Negro.

FISHER, M. (2020). *Realismo Capitalista – É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo*. São Paulo: Autonomia Literária.

FOUCAULT, M. (2000). *As palavras e as coisas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_. (2013). *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições.

FRESSOZ, J-B. (2016). “L’Anthropocène et l’esthétique du sublime”. In: *Mouvements* [online]. 16 set. 2016. Disponível em: <<https://mouvements.info/sublime-anthropocene/>>. Último acesso em: 14 fev. 2022.

FREUD, S. (1908 [2015]). “O poeta e o fantasiar”. In: *Freud – Arte, literatura e os artistas*. Coleção “Obras Incompletas de Sigmund Freud”. Tradução: Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

\_\_\_\_\_. (1917 [2010]). “Uma dificuldade da psicanálise”. In: *Sigmund Freud Obras Completas Volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (1927 [2014]). “O futuro se uma ilusão”. In: *Sigmund Freud Obras Completas Volume 17: O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (1930 [2010]). “O mal-estar na civilização”. In: *Sigmund Freud Obras Completas Volume 18: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (1932 [2010]). “Por que a guerra?”. In: *Sigmund Freud Obras Completas Volume 18: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

G1. (2021). “Desmatamento na Amazônia na temporada 2020/2021 é o maior dos últimos dez anos, diz Imazon”. In: G1 [online]. 19 ago. 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/natureza/amazonia/noticia/2021/08/19/taxa-anual-de-desmatamento-na-amazonia-e-a-maior-do-ultimos-dez-anos-diz-imazon.ghtml>>. Último acesso em: 26 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2021). “Desmatamento na Amazônia passa de 13 mil km<sup>2</sup> entre agosto de 2020 e julho de 2021, apontam dados do Prodes”. In: G1 [online]. 18 nov. 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/meio-ambiente/noticia/2021/11/18/desmatamento-na-amazonia-passa-de-13-mil-km-entre-agosto-de-2020-e-julho-de-2021-apontam-dados-do-prodes.ghtml>>. Último acesso em: 10 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. (2021). “Desmatamento em áreas que deveriam ser protegidas aumentou 79% em 3 anos de gestão Bolsonaro, diz levantamento”. In: G1 [online]. 22 dez. 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/meio-ambiente/noticia/2021/12/22/desmatamento-em-areas-que-deveriam-ser-protegidas-aumentou-79-em-3-anos-de-gestao-bolsonaro-diz-levantamento.ghtml>>. Último acesso em: 10 jan. 2022.

ambiente/noticia/2021/12/22/desmatamento-em-areas-que-deveriam-ser-protegidas-aumentou-79percent-em-3-anos-de-gestao-bolsonaro-diz-levantamento.ghml>. Último acesso em: 26 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2022). “Tragédia em Petrópolis chega a 233 mortos; há quatro desaparecidos”. In: *G1* [online]. 04 mar. 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/regiao-serrana/noticia/2022/03/04/tragedia-em-petropolis-chega-a-233-mortos-ha-quatro-desaparecidos.ghml>>. Último acesso em: 10 mar. 2022.

GATTI, L. (2021). “Amazonia as a carbon source linked to deforestation and climate change”. In: *Nature*. V. 595, n. 7867, p. 388-393. 15 jul. 2021. Disponível em: <<https://www.nature.com/articles/s41586-021-03629-6>>. Último acesso em: 18 dez. 2021.

GEMENNE, F. (2015). In: KLEIN; GEORGE; TUTU (org.). *Stop crime climatique. L'appel de la société civile*. Paris: Le Seuil.

GLEISER, M. (2020). “Conversa Selvagem – Ailton Krenak e Marcelo Gleiser”. *SELVAGEM ciclo de estudos sobre a vida* [online]. Abr. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xeAI7GDOefg>>. Último acesso em: 06 jan. 2022.

GLOBAL WITNESS. (2021). “Em 2020, três quartos dos ataques registrados contra ativistas ambientais e do direito à terra ocorreram na América Latina, afirma relatório da Global Witness”. In: Global Witness [online]. 13 set. 2021. Disponível em: <<https://www.globalwitness.org/pt/global-witness-reports-227-land-and-environmental-activists-murdered-single-year-worst-figure-record-pt/>>. Último acesso em: 20 dez. 2021.

GOEBBELS, H. (2003a). “Street Fighting Mensch”. [Entrevista concedida a] Nicholas Till. In: *The Wire*. Mar. 2003. Disponível em: <<https://www.heinergoebbels.com/en/about/portraits/texts/read/141>>. Último acesso em: 12 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. (2003b). “John Tusa Interview with Heiner Goebbels”. In: *Heiner Goebbels* [online]. Mar. 2003. Disponível em: <<https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/55>>. Último acesso em: 12 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. (2004). “Performance as composition”. [Entrevista concedida a] Stathis Gourgouris. In: *PAJ. Journal of Performance and Art*, v. 26, n. 3. Set. 2004. Disponível em: <<http://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/46>>. Último acesso em: 10 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. (2007). “Heiner Goebbels. ‘Stifter’s things’. Presskit”. In: *Heiner Goebbels* [online]. 2007. Disponível em:

<<https://www.heinergoebbels.com/download.php?itemID=8>>. Último acesso em: 14 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. (2008). “Nothing is more beautiful than an empty stage”. [Entrevista concedida a] Peter Laudenbach. In: *Archive Kunsten Festival des Arts* [online]. Disponível em: <[https://archive.kfda.be/2008/files/2/StiftersDinge\\_en.pdf](https://archive.kfda.be/2008/files/2/StiftersDinge_en.pdf)>. Último acesso em: 10 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2010). “Aesthetics of absence: questioning basic assumptions in performing arts”. *Conferência proferida na Universidade de Cornell*. 9 mar. 2010. Disponível em: <<http://igcs.cornell.edu/files/2013/09/Goebbels-Cornell-Lecture18-1dnqe5j.pdf>>. Tradução em português: <<http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/estetica-da-ausencia/>>. Último acesso em: 10 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. (2012a). “O diretor alemão Heiner Goebbels fala de suas criações após a conquista do Ibsen Awards”. In: *O Globo* [online]. [Entrevista concedida a] Luiz Felipe Reis. 08 abr. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/o-diretor-alemao-heiner-goebbels-fala-de-suas-criacoes-apos-conquista-do-ibsen-awards-4519930>>. Último acesso em: 12 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. (2012b). “Heiner Goebbels encena as ‘Europas 1 & 2’, de John Cage”. In: *O Globo* [online]. [Entrevista concedida a] Luiz Felipe Reis. 03 set. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/heiner-goebbels-encena-as-europas-1-2-de-john-cage-6030082>>. Último acesso em: 12 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. (2012c). In: REBSTOCK, M; ROESNER, D. *Composed Theatre: Aesthetics, practices, processes*. Bristol e Chicago: Intellect e The University of Chicago Press.

\_\_\_\_\_. (2012d). “Editorial 2012”. *Carta editorial da edição de abertura da Ruhrtriennale 2012*. Disponível em: <<http://archiv.ruhrtriennale.de/www.2012.ruhrtriennale.de/en/ruhrtriennale/editorial-2012/index.html>>. Último acesso em: 10 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. (2013). “An interview with Heiner Goebbels”. [Entrevista concedida a] Lukas Jiricka. In: *Heiner Goebbels* [online]. 2013. Disponível em: <<https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/835>>. Último acesso em: 12 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. (2014). “Editorial 2014”. *Carta editorial de fechamento do ciclo curatorial 2012-2014 da Ruhrtriennale*. Disponível em: <<http://archiv.ruhrtriennale.de/www.2014.ruhrtriennale.de/en/ruhrtriennale/editorial-2014/index.html>>. Último acesso em: 10 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. (2015a). *Aesthetics of absence: Texts on theatre*. Edição de Jane Collins. Nova York: Routledge.

\_\_\_\_\_. (2015b). “Heiner Goebbels fala no Rio sobre ‘Polifonias da cena’”. In: *O Globo* [online]. [Entrevista concedida a] Luiz Felipe Reis. 05 mar. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/heiner-goebbels-fala-no-rio-sobre-polifonias-da-cena-15501762>>. Último acesso em: 12 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. (2015c). “Rumo a um drama da percepção”. *Conferência proferida na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo*. 9 de março de 2015.

\_\_\_\_\_. (2015d). “Polifonias da cena contemporânea”. *Conferência proferida no Tempo Festival*. 5 de março de 2015.

\_\_\_\_\_. (2016). “Pesquisa ou ofício? Nove teses sobre educação para futuros artistas performativos”. Tradução de Luiz Felipe Reis. In: *Questão de Crítica*. Vol. IX, nº 67. Abril de 2016. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/nove-teses-sobre-educacao-para-futuros-artistas-performativos/>>. Último acesso em: 12 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. (2019a). “Heiner Goebbels on Creating ‘Everything that happened and would happen’”. In: *Park Avenue Armory* [online]. 07 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HP3urSa-ZB0>>. Último acesso em: 13 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. (2019b). “Documentary: Heiner Goebbels, ‘Everything that happened and would happen’”. In: *Artangel* [online]. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2GOSZ5by0nU>>. Último acesso em: 13 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. (2019c). “On aesthetic experience as anachronic experience”. In: ASSIS, P; SCHWAB, M. *Futures of the Contemporary: Contemporaneity, Untimeliness, and Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.

GORZ, A. (1978). *Écologie et politique*. Paris: Seuil.

GUTERRES, A. (2018). “ONU: 40% dos conflitos armados estão relacionados a recursos naturais”. In: *ONU Brasil* [online]. 20 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x8WfgT--W3I>>. Último acesso em: 18 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2022). “Relatório do IPCC: mensagem de vídeo do secretário-geral da ONU”. In: *Nações Unidas Brasil* [online]. 08 mar. 2022. Disponível em: <<https://brasil.un.org/pt-br/174234-relatorio-do-ipcc-mensagem-de-video-do-secretario-geral-da-onu>>. Último acesso em: 10 mar. 2022.

HABITANTES DA ZAD. (2021). *Tomar a Terra. Habitantes da ZAD, Notre-Dame-Des-Landes*. São Paulo: GLAC Edições.

HAMILTON, C. (2017). *Defiant Earth – The fate of humans in the Anthropocene*. Crows Nest: Allen & Unwin.

HARARI, Y. (2020). *Notas sobre a pandemia*. São Paulo: Companhia das Letras.

HARAWAY, D. (2016a). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham e Londres: Duke University Press.

\_\_\_\_\_. (2016b). In: *DONNA HARAWAY: Story Telling for Earthly Survival*. Direção de Fabrizio Terranova. Disponível em: <<https://lalulula.tv/cine/100076/donna-haraway-cuentos-para-la-supervivencia-terrenal>>. Último acesso em: 12 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. (2019). “It matters what stories tell stories; it matters whose stories tell stories”. In: *Auto/Biography Studies*. V. 34(3). [online]. 04 out. 2019. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08989575.2019.1664163>>. Último acesso em: 10 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. (2020). “Carrier bags for critical zones”. In: LATOUR, B; WEIBEL, P. *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*. Karlsruhe: ZKM Centre for Art and Media; Cambridge: MIT Press.

HERRMANN, M. In: FISCHER-LICHTE, E. (2019). *Estética do performativo*. Lisboa: Orfeu Negro.

HERSCHMANN, S. (2021). “IPCC aumenta responsabilidade de Glasgow e pressão sobre o Brasil”. In: *Observatório do Clima* [online]. 09 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.oc.eco.br/ipcc-aumenta-responsabilidade-de-glasgow-e-pressao-sobre-o-brasil/>>. Último acesso em 10 jan. 2022.

HOLLIER, D. (1991 [2013]). *O valor de uso do impossível*. In: *ALEA*, vol. 15/2. Dez. 2013. Tradução: João Camillo Pena e Marcelo Jacques de Moraes. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/alea/a/J4KWWSz9nt7j93xN7zkQ4v/?lang=pt>>. Último acesso em: 20 dez. 2021.

HUIZINGA, J. (2000). *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva.

HUROWITZ, G. et al. (2019). “The Companies Behind the Burning of the Amazon”. In: *Mighty Earth* [online]. Ago. 2019. Disponível em: <[https://stories.mightyearth.org/amazonfires/index.html?fbclid=IwAR2yBJqeUIT0KSulg8LfDqq7HTHP0eF8D4DkRvWPjbCbujoKRYMIz\\_c-\\_SY#article](https://stories.mightyearth.org/amazonfires/index.html?fbclid=IwAR2yBJqeUIT0KSulg8LfDqq7HTHP0eF8D4DkRvWPjbCbujoKRYMIz_c-_SY#article)>. Último acesso em: 14 dez. 2021.

IMAZON. (2021). “Destruição da floresta chegou a 10.362 km<sup>2</sup> no ano passado, o que equivale a metade de Sergipe”. In: *Imazon* [online]. 17 jan. 2022. Disponível em: <<https://imazon.org.br/imprensa/desmatamento-na-amazonia-cresce-29-em-2021-e-e-o-maior-dos-ultimos-10-anos/>>. Último acesso em: 20 jan. 2022.

INGOLD, T. (2022). *Imagining for real. Essays on creation, attention and correspondence*. Nova York: Routledge.



IPCC. (2014). *Alterações Climáticas 2014: Impactos, Adaptação e Vulnerabilidade – Resumo para Decisores. Contribuição do Grupo de Trabalho II para o Quinto Relatório de Avaliação do Painel Intergovernamental sobre Alterações Climáticas*. In: IPCC [online]. Disponível em: <[https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2018/03/ar5\\_wg2\\_spmport-1.pdf](https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2018/03/ar5_wg2_spmport-1.pdf)>. Último acesso em: 18 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2018). *Relatório especial do Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC): Aquecimento Global de 1,5°C – Sumário para tomadores de decisão*. In: IPCC [online]. Jul. 2019. Disponível em: <<https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2019/07/SPM-Portuguese-version.pdf>>. Último acesso em: 15 dez. 2020.

\_\_\_\_\_. (2021). *Mudanças Climáticas 2021: a Base das Ciências Físicas – Sumário para tomadores de decisão. Contribuição do Grupo de Trabalho I para o Sexto Relatório de Avaliação do Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas*. In: IPCC [online]. 9 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.ipcc.ch/report/ar6/wg1/>>. Último acesso em: 20 dez. 2021.

ISA [Instituto Socioambiental]. (2021). “Garimpo na Terra Indígena Munduruku cresce 363% em 2 anos, aponta levantamento do ISA”. In: *Instituto Socioambiental* [online]. 02 jun. 2021. Disponível em: <<https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/garimpo-na-terra-indigena-munduruku-cresce-363-em-2-anos-aponta-levantamento-do-isa>>. Último acesso em: 26 dez. 2021.

KAKABADSE, Y. (2012). “‘Texto fraco, sem ossos e sem alma’, avalia Yolanda Kakabadse”. [Entrevista concedida a] Roberta Jansen. In: *O Globo* [online]. 22 jun. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/rio20/texto-fraco-sem-ossos-sem-alma-avalia-yolanda-kakabadse-5282809>>. Último acesso em: 10 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. (2014). “Yolanda Kakabadse, presidente do WWF: ‘Um bife de 500g consome 6 mil litros de água’”. [Entrevista concedida a] Luiz Felipe Reis. In: *O Globo* [online]. 12 set. 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/conte-algo-que-nao-sei/yolanda-kakabadse-presidente-do-wwf-um-bife-de-500g-consome-6-mil-litros-de-agua-13909171>>. Último acesso em: 10 fev. 2022.

KEYNES, J. M. (1923). “A Tract on Monetary Reform”. In: *The Collected Writings of John Maynard Keynes*, v. IV. London: Royal Economic Society, 1971.

KLEIN, N. (2017). *Não basta dizer não*. Tradução: Marina Vargas. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil.

\_\_\_\_\_. (2020). “Coronavírus: Como vencer o capitalismo que se abastece de desastres?”. In: *The Intercept* [online]. 21 mar. 2020. <<https://theintercept.com/2020/03/21/coronavirus-capitalismo-de-desastre/>>.

KOLBERT, E. (2014). *A Sexta Extinção: Uma História Não Natural*. Tradução: Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Intrínseca.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. (2015). *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras.

KOPENAWA. (2021a). “Cicatrizes na floresta: garimpo avançou 30% na Terra Indígena Yanomami em 2020”. In: *Instituto Socioambiental* [online]. 25 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/cicatrizes-na-floresta-garimpo-avancou-30-na-terra-indigena-yanomami-em-2020>>. Último acesso em: 26 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2021b). “Hutukara: Grito da Terra”. In: *Chão da Feira* [online]. Jul. 2021. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2021/07/cad130-kopenawa-hutukara.pdf>>. Último acesso em: 26 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2022). “A Mãe-Terra pede socorro”. In: *Instituto Socioambiental* [online]. 03 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.socioambiental.org/pt-br/blog/blog-do-rio-negro/a-mae-terra-pede-socorro>>. Último acesso em: 10 jan. 2022.

KRENAK, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (2020). *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (2021). “Roda Viva | Ailton Krenak”. In: *Roda Viva* [online]. 19 abr. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BtpbCuPKTq4>>. Último acesso em: 10 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. (2022). “Plataforma TePI | Seminário Internacional Arte e Ecologia”. In: *Arte e Ecologia* [online]. 14 mar. 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BtpbCuPKTq4>>. Último acesso em: 30 mar. 2022.

KUBISZEWSKI, I. et al. (2013). “Beyond GDP: Measuring and achieving global genuine progress”. In: *Ecological Economics* 93, p. 57-68. Abr. 2013 Disponível em: <<http://www.bioline.org.br/pdf?nd13075>>. Último acesso em: 04 jan. 2022.

LATOUR, B. (2014). “Bruno Latour — ‘Temos que reconstruir nossa sensibilidade’”. [Entrevista concedida a] Luiz Felipe Reis. In: *DIALOG* [online]. Set. 2014. Disponível em: <<https://www.dialogsite.com/bruno-latour>>. Último acesso em: 14 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. (2016). “On Sensitivity Arts, Science and Politics in the New Climatic Regime”. In: *The University of Melbourne* [online]. 12 jul. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hTzhTlrNBfw>>. Último acesso em: 14 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. (2020a). *Onde aterrar? – Como se orientar politicamente no Antropoceno*. Tradução: Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

\_\_\_\_\_. (2020b). *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Tradução: Maryalua Meyer. São Paulo e Rio de Janeiro: Ubu Editora e Ateliê de Humanidades Editorial.

\_\_\_\_\_. (2011 [2021a]). “Esperando Gaia”. In: *Piseagrama* [online]. Belo Horizonte, seção Extra!, 20 fev. 2021. Disponível em: <<https://piseagrama.org/esperando-gaia/>>. Último acesso em: 12 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2021b). *Onde estou? – Lições do confinamento para uso dos terrestres*. Tradução: Raquel de Azevedo. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

LE GUIN, U. (1989a). “The carrier bag theory of fiction”. In: *Dancing at the edge of the world: thought on words, women, places*. Nova York: Grove Press.

\_\_\_\_\_. (1989b). “World-making”. In: *Dancing at the edge of the world: thought on words, women, places*. Nova York: Grove Press.

\_\_\_\_\_. (2015). “Ursula K. Le Guin: Listening to the Unheard Voices”. In: *Video Nation* [online]. 26 jan. 2018. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=3\\_vzSgkjBEI](https://www.youtube.com/watch?v=3_vzSgkjBEI)>. Último acesso em: 13 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. (2021). “Uma guerra sem fim”. In: *Jacobin Brasil* [online]. 21 out. 2021. Disponível em: <<https://jacobin.com.br/2021/10/uma-guerra-sem-fim/>>. Último acesso em: 06 abr. 2022.

LEHMANN, H-T. (2007). *O teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São. Paulo: Cosac e Naify.

LÖWY, M. (2005). *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo.

MALINI, F. et al. (2020). “Medo, infodemia e desinformação: a timeline dos discursos sobre coronavírus nas redes sociais”. In: *Revista UFG, Goiânia*. V. 20, n. 26. 31 dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/66593>. Último acesso em: 4 jan. 2022.

MANCUSO, S. (2020). “‘Espècie’, Stefano Mancuso, Xiana do Teixeira i Emilio Fonseca. Un vocabulari per al futur”. In: *CCCB* [online]. 13 out. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ViEUGYuXkx0>>. Último acesso em: 06 jan. 2022.

MAPBIOMAS. (2021a). “A cada ano, Brasil queima área maior que a Inglaterra”. In: *MapBiomass* [online]. 16 ago. 2021. Disponível em: <<https://mapbiomas.org/a-cada-ano-brasil-queima-area-maior-que-a-inglaterra>>. Último acesso em: 20 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2021b). “Vegetação nativa perde espaço para a agropecuária nas últimas três décadas”. In: *MapBiomias* [online]. 27 ago. 2021. Disponível em: <<https://mapbiomas.org/vegetacao-nativa-perde-espaco-para-a-agropecuaria-nas-ultimas-tres-decadas>>. Último acesso em: 20 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2021c). “Área ocupada pela mineração no Brasil cresce mais de 6 vezes entre 1985 e 2020”. In: *MapBiomias* [online]. 30 ago. 2021. Disponível em: <<https://mapbiomas.org/area-ocupada-pela-mineracao-no-brasil-cresce-mais-de-6-vezes-entre-1985-e-2020>>.

MARGULIS, L; SAGAN, D. (2002). *O que é vida?*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

MARGULIS, L. (2019). In: *SYMBIOTIC EARTH: How Lynn Margulis rocked the boat and started a scientific revolution*. Direção de John Feldman. 11 jan. 2019. Disponível em: <<https://vimeo.com/ondemand/symbioticearthhv>>. Último acesso em: 13 jan. 2022

MARQUES, L. (2015). *Capitalismo e colapso ambiental*. Campinas: Editora Unicamp.

\_\_\_\_\_. (2019). “A terceira edição de ‘Capitalismo e colapso Ambiental’. O que mudou nos últimos 3 anos?”. In: *Jornal da Unicamp* [online]. 22 mar. 2019. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/unicamp/ju/artigos/luiz-marques/terceira-edicao-de-capitalismo-e-colapso-ambiental-o-que-mudou-nos-ultimos>>. Último acesso em: 10 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. (2021). “Do Acordo de Paris à COP 26. O que nos diz o dinheiro”. In: *Jornal da Unicamp* [online]. 29 set. 2021. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/unicamp/ju/artigos/luiz-marques/do-acordo-de-paris-cop-26-o-que-nos-diz-o-dinheiro>>. Último acesso em: 10 jan. 2022.

MAZO, J; JOHNSTONE, S In: WERREL; FEMIA (eds.). (2013). “Global Warming and the Arab Spring”. In: *The Arab Spring and Climate Change*. Fev. 2013. Disponível em: <<https://climateandsecurity.files.wordpress.com/2012/04/climatechange-arab-spring-ccs-cap-stimson.pdf>>. Último acesso em: 13 jan. 2022.

MBEMBE, A. (2018). *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições.

MCBRIEN, J. (2016). “Accumulating Extinction Planetary Catastrophism in the Necrocene”. In: MOORE, J. (ed.). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland, CA: PM Press.

\_\_\_\_\_. (2019). “This Is Not the Sixth Extinction. It’s the First Extermination Event”. In: Truthout [online]. 14 set. 2019. Disponível em: <<https://truthout.org/articles/this-is-not-the-sixth-extinction-its-the-first-extermination-event/>>. Último acesso em: 12 dez. 2021.

MOORE, J. (2020). “Por uma teoria econômica além do antropocentrismo”. In: *Outras Palavras* [online]. 16 dez. 2020. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/para-superar-o-antropocentrismo-da-teoria-economica/>>. Último acesso em: 28 dez. 2021.

MPF [Ministério Público Federal]. (2021). “MPF recomenda ações para melhoria do serviço de saúde na Terra Indígena Yanomami”. In: *MPF* [online]. 16 nov. 2021. Disponível em: <<http://www.mpf.mp.br/rr/sala-de-imprensa/noticias-rr/mpf-recomenda-acoes-para-melhoria-do-servico-de-saude-na-terra-indigena-yanomami>>. Último acesso em: 26 dez. 2021.

MÜLLER, H. (1977). *Germânia*. Berlim: Rotbuch Verlag.

\_\_\_\_\_. (1985). “Fatzer +/-Keuner”. In: HERZFELD-SANDER, M. (ed.). *Essays on German Theatre*. Nova York: Continuum.

\_\_\_\_\_. (1986). *Gesammelte Irrtümer 1*. Tradução de Luciano Gatti. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

\_\_\_\_\_; (2001). WEBER, C. (ed. & trad.). *A Heiner Müller reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

MUNDURUKU, A. In: AMAZON WATCH; APIB [Articulação dos Povos Indígenas do Brasil]. (2020). *Cumplicidade na destruição III: Como corporações globais contribuem para violações de direitos dos povos indígenas da Amazônia brasileira*. In: *Amazon Watch* [online]. 23 set. 2020. Disponível em: <<https://amazonwatch.org/assets/files/2020-cumplicidade-na-destruicao-3.pdf>>. Último acesso em: 10 jan. 2022.

NANCY, J-L. (2015). “The existence of the world is always unexpected – Jean-Luc Nancy in conversation with John Paul Ricco”. In: *Art in the Anthropocene. Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*. London: Open Humanities Press.

\_\_\_\_\_. (2016). “Jean-Luc Nancy. L’art pour retrouver du sens”. In: *La Libre* [online]. 16 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.lalibre.be/culture/arts/jean-luc-nancy-l-art-pour-retrouver-du-sens-%2056e86fde35708ea2d3964b1f/#08c51>>. Último acesso em: 06 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. (2019). *What do we need art for?*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

NASA. (2022). “2021 Tied for 6th Warmest Year in Continued Trend, NASA Analysis Shows”. In: *Nasa* [online]. 13 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.nasa.gov/press-release/2021-tied-for-6th-warmest-year-in-continued-trend-nasa-analysis-shows>>. Último acesso em: 20 jan. 2022.

NATIONAL GEOGRAPHIC. (2018). “Indigenous peoples defend Earth's biodiversity – but they're in danger”. In: *National Geographic* [online]. 16 nov. 2018. Disponível em:

<[https://www.nationalgeographic.com/environment/article/can-indigenous-land-stewardship-protect-biodiversity->](https://www.nationalgeographic.com/environment/article/can-indigenous-land-stewardship-protect-biodiversity-). Último acesso em: 20 dez. 2021.

NIKKEI ASIA. (2021). “Russia looks to Northern Sea Route as its military ambitions expand”. In: *Nikkei Asia* [online]. 13 mar. 2022. Disponível em: <<https://asia.nikkei.com/Politics/International-relations/Russia-looks-to-Northern-Sea-Route-as-its-military-ambitions-expand>>. Último acesso: 18 mar. 2022.

NIETZSCHE, F. (1883 [2014]). *Assim falou Zaratustra*. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Editores.

NOVELLO, M. (2019). “Mario Novello – Do Big Bang ao Universo Eterno”. In: History of Science [online]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=88FG4v885GA>>. Último acesso em: 16 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. (2021). “Quantum e cosmos (Quantum and cosmos)”. In: *Estudos da Língua(gem)*, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 163-183. 22 jul. 2021. Disponível em: <<https://periodicos2.uesb.br/index.php/estudosdalinguagem/article/view/9157>>. Último acesso em: 12 jan. 2022.

OC [Observatório do Clima]. (2021). *Análise das emissões brasileiras de Gases de Efeito Estufa e suas implicações para as metas climáticas do Brasil 1970 – 2020*. In: *Observatório do Clima* [online]. Out. 2021. Disponível em: <[https://www.oc.eco.br/wp-content/uploads/2021/10/OC\\_03\\_relatorio\\_2021\\_FINAL.pdf](https://www.oc.eco.br/wp-content/uploads/2021/10/OC_03_relatorio_2021_FINAL.pdf)>. Último acesso em: 28 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2022). *A Conta Chegou. O terceiro ano de destruição ambiental sob Jair Bolsonaro*. In: *Observatório do Clima* [online]. Fev. 2022. Disponível em: <<https://www.oc.eco.br/wp-content/uploads/2022/02/A-conta-chegou-HD.pdf>>. Último acesso em: 05 fev. 2022.

O CAVALO de Turim. (2011). Direção de Béla Tarr e Ágnes Hranitzky; roteiro de László Krasznahorkai e Béla Tarr. Hungria: TT Filmműhely.

O ECO. (2021). “Sai Cerrado, entra agropecuária: a dinâmica que devorou 26,5 milhões de hectares em 36 anos”. In: *O Eco* [online]. 10 set. 2021. Disponível em: <<https://oeco.org.br/reportagens/sai-cerrado-entra-agropecuaria-a-dinamica-que-devorou-265-milhoes-de-hectares-em-36-anos/>>. Último acesso em: 18 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2022). “Governo esconde aumento de 8% na destruição do Cerrado”. In: *O Eco* [online]. 04 jan. 2022. Disponível em: <<https://oeco.org.br/noticias/governo-esconde-aumento-de-8-na-destruicao-do-cerrado/>>. Último acesso em: 10 jan. 2022.

ONU BRASIL (2015). “Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável”. In: *Nações Unidas Brasil* [online]. 15 set. 2015. Disponível em: <<https://brasil.un.org/pt-br/91863-agenda-2030-para-o-desenvolvimento-sustentavel>>. Último acesso em: 22 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2021). “Aquecimento global atinge níveis sem precedentes e dispara ‘alerta vermelho’ para a humanidade”. In: *Nações Unidas Brasil* [online]. 09 ago. 2021. Disponível em: <<https://brasil.un.org/pt-br/139401-aquecimento-global-atinge-niveis-sem-precedentes-e-dispara-alerta-vermelho-para-humanidade>>. Último acesso em: 16 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2021). “Conhecimento indígena pode indicar o caminho na prevenção de crises ambientais”. In: *Nações Unidas Brasil* [online]. 16 ago. 2021. Disponível em: <<https://brasil.un.org/pt-br/140293-conhecimento-indigena-pode-indicar-o-caminho-na-prevencao-de-crises-ambientais>>. Último acesso em: 18 dez. 2021.

OPAS [Organização Pan-Americana da Saúde]. (2021). “SOFI 2021: Relatório da ONU destaca os impactos da pandemia no aumento da fome no mundo”. In: OPAS [online]. Disponível em: <<https://www.paho.org/pt/noticias/12-7-2021-sofi-2021-relatorio-da-onu-destaca-os-impactos-da-pandemia-no-aumento-da-fome-no>>. 12 jul. 2021. Último acesso em: 13 fev. 2022.

OXFAM BRASIL. (2021a). *O vírus da desigualdade*. In: *Oxfam Brasil* [online]. Disponível em: <<https://www.oxfam.org.br/download/13203/>>. Último acesso em: 13 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. (2021b). “Pandemia e desigualdades: super-ricos recuperam perdas em tempo recorde, os mais pobres terão que esperar mais de uma década”. In: *Oxfam Brasil* [online]. 24 jan. 2021. Disponível em: <<https://www.oxfam.org.br/noticias/pandemia-e-desigualdades-super-ricos-recuperam-perdas-em-tempo-recorde-os-mais-pobres-terao-que-esperar-mais-de-uma-decada/>>. Último acesso em: 13 fev. 2022.

PAITER SURUÍ, T. (2021). “‘Não temos mais tempo’ é o recado de Txai Paiter Suruí na abertura da COP-26”. In: *O Eco* [online]. 01 nov. 2021. Disponível em: <<https://oeco.org.br/colunas/nao-temos-mais-tempo-e-o-recado-de-txai-paiter-suru-i-na-abertura-da-cop-26/>>. Último acesso em: 12 jan. 2022.

PATEL, R.; MOORE, J. (2018). *A History of the World in Seven Cheap Things – A Guide to Capitalism, Nature, and the Future of the Planet*. Oakland: University of California Press.

PAVIS, P. (2011). “Preface”. In: KENDRICK, L; ROESNER, D. (eds.). *Theatre noise: the sound of performance*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

PERCEVAL, L. (2020). “For God’s sake, why?”. In: *Why Theatre?*. Berlim: Verbrecher Verlag.

PIERUCCI, F. (2003 [2013]). *O desencantamento do mundo. Todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora 34.

PINHO, P. (2022). “IPCC soa a trombeta das perdas e danos do clima”. In: *Observatório do Clima* [online]. 28 fev. 2022. Disponível em:

<<https://www.oc.eco.br/ipcc-soa-a-trombeta-das-perdas-e-danos-do-clima/>>.  
Último acesso em: 01 mar. 2022.

POUND, E. (1934 [2006]). *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.

PÚBLICA. (2021). “Brasil amplia exploração no pré-sal e pressiona reserva de biodiversidade marinha”. In: *Pública* [online]. 16 dez. 2021. Disponível em: <<https://apublica.org/2021/12/brasil-amplia-exploracao-no-pre-sal-e-pressiona-reserva-de-biodiversidade-marinha/>>. Último acesso em: 12 jan. 2022.

RAMOS, L. F. In: CRAIG, E. G. (2017). *Rumo a um novo teatro & Cena*. Tradução: Luiz. Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva.

RAN [Rainforest Action Network]. (2022). *Banking on climate chaos. Fossil Fuel Finance Report 2022*. In: *Rainforest Action Network* [online]. Mar. 2022. Disponível em: <[https://www.bankingonclimatechaos.org/wp-content/themes/bocc-2021/inc/bcc-data-2022/BOCC\\_2022\\_vSPREAD.pdf](https://www.bankingonclimatechaos.org/wp-content/themes/bocc-2021/inc/bcc-data-2022/BOCC_2022_vSPREAD.pdf)>. Último acesso em: 02 abr. 2021.

RANCIÈRE, J. (2002 [2011]). “A revolução estética e seus resultados”. In: *Projeto Revoluções* [online]. Disponível em: <<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/a-revoluc3a7c3a3o-estc3a9tica.pdf>>. Último acesso em: 15 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. (2015). “Jacques Rancière”. In: *Série Incertezas críticas – 2ª temporada*. Direção de Daniel Augusto. Disponível em: <[https://tamandua.tv.br/filme/?name=jacques\\_ranciere](https://tamandua.tv.br/filme/?name=jacques_ranciere)>.

\_\_\_\_\_. (2021). *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34.

RECLAIM FINANCE. (2021). *DRILL, BABY, DRILL. How banks, investors and insurers are driving oil and gas expansion in the Arctic*. Set. 2021. In: *Reclaim Finance* [online]. Disponível em: <[https://reclaimfinance.org/site/wp-content/uploads/2021/09/Drill\\_Baby\\_Drill\\_RF\\_Arctic\\_Report\\_23\\_09\\_2021.pdf](https://reclaimfinance.org/site/wp-content/uploads/2021/09/Drill_Baby_Drill_RF_Arctic_Report_23_09_2021.pdf)>. Último acesso em: 04 jan. 2022.

ROCKSTRÖM, J. et al. (2009). “Planetary Boundaries: Exploring the Safe Operating Space for Humanity”. In: *Ecology and Society* 14(2): 32 [online]. 2009. Disponível em: <<https://www.ecologyandsociety.org/vol14/iss2/art32/>>. Último acesso em: 16 dez. 2022.

ROHDE, R. (2021). “Global Temperature Report for 2021”. In: *Berkeley Earth* [online]. 12 jan. 2022. Disponível em: <<http://berkeleyearth.org/global-temperature-report-for-2021/>>. Último acesso em: 20 jan. 2022.

ROLNIK, S. (1998). *Instaurações de Mundos*. In: *PUC-SP. Núcleo de Estudos da Subjetividade*. Disponível em:



<<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Instauracao.pdf>>.  
Último acesso em: 16 fev. 2022.

ROOSE-EVANS, J. (1970 [2008]). *Experimental Theatre, from Stanislavsky to Peter Brook*. Nova York: Routledge.

SABATO, E. (2000). *Antes do fim*. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras.

SAGAN, D. (2019). “Dorion Sagan no Selvagem ciclo 2019”. In: *Selvagem ciclo de estudos sobre a vida*. 22 jan. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fNsUDbSxNMM>>. Último acesso em: 12 fev. 2022.

SALZMAN, E. (2000). “Some notes on the origins of new music-theater”. In: *Theater Theater*. V. 30, i. 2, p. 9–23. 01 mai. 2000. Disponível em: <<https://read.dukeupress.edu/theater/article-abstract/30/2/9/23887/Some-Notes-on-the-Origins-of-New-Music-Theater?redirectedFrom=fulltext>>. Último acesso em: 12 dez. 2021.

\_\_\_\_\_; DÉSI, T. (2008). *The new music theater: Seeing the voice, hearing the body*. Nova York: Oxford University Press.

SCHLEUSSNER, C; et al. (2016). “Armed-conflict risks enhanced by climate-related disasters in ethnically fractionalized countries”. In: *PNAS USA*. Vol. 113, n. 33. 25 jul. 2016. <Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4995947/>>.

SHELLNHUBER, H. (2018). “Discussion with Bruno Latour, Hans Joachim Schellnhuber”. In: *HKW Anthropocene* [online]. 04 mai. 2018. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Z-n\\_44M2nLw](https://www.youtube.com/watch?v=Z-n_44M2nLw)>. Último acesso em: 24 dez. 2021.

SHIMADA, G. (2022). “The Impact of Climate-Change-Related Disasters on Africa’s Economic Growth, Agriculture, and Conflicts: Can Humanitarian Aid and Food Assistance Offset the Damage?”. In: *Int. J. Environ. Res. Public Health* 2022, 19, 467. 01 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.mdpi.com/1660-4601/19/1/467>>. Último acesso em: 10 jan. 2022.

SCHRÖDINGER, E. (1977). *O que é vida? O aspecto físico da célula viva*. Tradução: Jesus de Paula Assis e Vera Yukie Kuwajima de Paula Assis. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU).

SKEA, J. (2021). “Summary for Policymakers of IPCC Special Report on Global Warming of 1.5°C approved by governments”. In: *IPCC* [online]. 08 out. 2018. Disponível em: <<https://www.ipcc.ch/2018/10/08/summary-for-policymakers-of-ipcc-special-report-on-global-warming-of-1-5c-approved-by-governments/>>. Último acesso em: 12 fev. 2022.

SLOTERDIJK, P. (2009). “Os imperativos do filósofo alemão Peter Sloterdijk”. In: *Instituto Humanitas Unisinos* [online]. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-antiores/23668-os-imperativos-do-filosofo-alemao-peter-sloterdijk>>. Último acesso em: 10 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2017). “Cultura brasileira fornece contrapeso ao imperialismo, diz filósofo Peter Sloterdijk”. In: *Instituto Humanitas Unisinos* [online]. 21 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/186-noticias/noticias-2017/565943-cultura-brasileira-fornece-contrapeso-ao-imperialismo-diz-filosofo-peter-sloterdijk>>. Último acesso em: 10 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. (2020). “Peter Sloterdijk: ‘O regresso à frivolidade não vai ser fácil’”. [Entrevista concedida a] Ana Carbajosa. In: *El País* [online]. 08 mai. 2020. Disponível e: <<https://brasil.elpais.com/ideas/2020-05-09/peter-sloterdijk-o-regresso-a-frivolidade-nao-vai-ser-facil.html>>. Último acesso em: 10 dez. 2021.

SOURIAU, E. (1969 [1983]). *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix e Ed. da Universidade de São Paulo.

STEFFEN, W; et al. (2015). “Planetary Boundaries: Guiding Human Development on a Changing Planet”. In: *Science*. V. 347, I. 6223 [online]. 15 jan. 2015. Disponível 2m: <<https://www.science.org/doi/10.1126/science.1259855>>. Último acesso em: 16 dez. 2021.

\_\_\_\_\_; et al. (2020). “The emergence and evolution of Earth System Science”. In: *Journal Nature Reviews Earth & Environment* V. 1, n. 1 [online]. 13 jan. 2020. Disponível em: <<https://www.nature.com/articles/s43017-019-0005-6>>. Último acesso em: 05 dez. 2021.

STENGERS, I. (2015). “Isabelle Stengers: ‘A esquerda, de maneira vital, tem necessidade de que as pessoas pensem’”. [Entrevista concedida a] Pierre Chaillan. In: *Climacom* [online]. 17 ago. 2015. Disponível em: <<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/isabelle-stengers-a-esquerda-de-maneira-vital-tem-necessidade-de-que-as-pessoas-pensem/>>. Último acesso em: 08 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. (2018). “Anthropologists Are Talking – About Capitalism, Ecology, and Apocalypse”. In: *Ethnos*. V. 83, n. 3, p. 587-606 [online]. 10 abr. 2018. Disponível em: <<https://cspeech.ucd.ie/Fred/docs/LatourApocalypse.pdf>>. Último acesso em: 12 fev. 2022.

STIFTER, A. (1841-42 [1864]). *Die Mappe meines Urgrossvaters [My Great Grandfather's Portfolio]*. Transcrição e tradução de trecho extraído da terceira edição da obra. Fac-símile do manuscrito. In: *Heiner Goebbels* [online]. 2007. Disponível em: <<https://www.heinergoebbels.com/download.php?itemID=8>>. Último acesso em: 14 mar. 2022.

STREECK, W. (2016). *How will capitalism end? Essays on a Failing System*. Londres e Nova York: Verso.

TABORDA, P. (2004). *Biocontraponto: Um enfoque bioacústico para a gênese do contraponto e das técnicas de estruturação polifônica*. Tese de doutorado em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

TEIA DOS POVOS. (2019). “Sobre”. In: Teia dos Povos. Disponível em: <<https://teiadospovos.org/sobre/>>. Último acesso em: 16 dez. 2021.

TEPI – TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS. (2021). In: *TePI – Teatro e os povos indígenas* [online]. Disponível em: <<https://tepi.digital/tepi-plataforma/>>. Último acesso em 04 abr. 2022.

THUNBERG, G. (2021). “Ainda não há verdadeiros líderes climáticos - quem irá avançar na COP26?”. In: *Esquerda* [online]. 30 out. 2021. Disponível em: <<https://www.esquerda.net/dossier/ainda-nao-ha-verdadeiros-lideres-climaticos-quem-ira-avancar-na-cop26/77549>>. Último acesso em: 12 fev. 2022.

TOBIAN, A. (2021). “Nove limites mantêm equilíbrio da Terra; veja 4 já ultrapassados”. In: *BBC News Brasil* [online]. 09 nov. 2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-59214427>>. Último acesso em: 16 dez. 2021.

TSING, A. (2019). *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB Mil Folhas.

UNEP [United Nations Environment Program]. (2022). “O aumento alarmante da temperatura global”. In: *UNEP* [online]. 21 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.unep.org/pt-br/noticias-e-reportagens/reportagem/o-aumento-alarmante-da-temperatura-global>>. Último acesso em: 30 jan. 2022.

UNSD [United Nations Statistics Division]. (2021). *The Sustainable Development Goals Report 2021*. In: *UNSD* [online]. Ago 2021. Disponível em: <<https://unstats.un.org/sdgs/report/2021/The-Sustainable-Development-Goals-Report-2021.pdf>>. Último acesso em: 13 fev. 2022.

UNU-EHS [United Nations University Institute for Environment and Human Security]. (2021). *Interconnected Disaster Risks*. In: *UNU-EHS* [online]. 2021. Disponível em: <[https://i.unu.edu/media/ehs.unu.edu/attachment/23907/UN\\_Interconnected\\_Disaster\\_Risks\\_Report\\_210902\\_Full\\_Report.pdf](https://i.unu.edu/media/ehs.unu.edu/attachment/23907/UN_Interconnected_Disaster_Risks_Report_210902_Full_Report.pdf)>. Último acesso em: 10 jan. 2022.

UOL. (2021). “Venda de ações do governo na Petrobras daria R\$ 231/mês a pobres por 1 ano”. In: *UOL* [online]. 15 out. 2021. Disponível em: <[https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2021/10/15/venda-de-acoes-da-petrobras-para-pessoas-em-situacao-de-extrema-pobreza.htm?aff\\_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996&cmpid=copiaeccola](https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2021/10/15/venda-de-acoes-da-petrobras-para-pessoas-em-situacao-de-extrema-pobreza.htm?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996&cmpid=copiaeccola)>. Último acesso em: 12 jan. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2014). “Diálogos sobre o fim do mundo”. [Entrevista concedida a] Eliane Brum. In: *El País* [online]. 29 set. 2014. Disponível em:

<[https://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/29/opinion/1412000283\\_365191.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/29/opinion/1412000283_365191.html)>. Último acesso em: 08 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. (2021). “Saudação a Davi Kopenawa por ocasião de sua eleição como membro colaborador da Academia Brasileira e Ciências”. In: *Abertura da Reunião Magna da ABC 2021*. 06 out. 2021. Disponível em: <[https://www.academia.edu/56300145/Sauda%C3%A7%C3%A3o\\_a\\_Davi\\_Kopenawa\\_por\\_ocasi%C3%A3o\\_de\\_sua\\_elei%C3%A7%C3%A3o\\_como\\_membro\\_colaborador\\_da\\_Academia](https://www.academia.edu/56300145/Sauda%C3%A7%C3%A3o_a_Davi_Kopenawa_por_ocasi%C3%A3o_de_sua_elei%C3%A7%C3%A3o_como_membro_colaborador_da_Academia)>. Último acesso em: 16 jan. 2022.

XIKRIN, Y. In: AMAZON WATCH; APIB [Articulação dos Povos Indígenas do Brasil]. (2020). *Cumplicidade na destruição III: Como corporações globais contribuem para violações de direitos dos povos indígenas da Amazônia brasileira*. In: *Amazon Watch* [online]. 23 set. 2020. Disponível em: <<https://amazonwatch.org/assets/files/2020-cumplicidade-na-destruicao-3.pdf>>. Último acesso em: 10 jan. 2022.

WALLERSTEIN, I; COLLINS, R; MANN, M; DERLUGUIAN, G; CALHOUN, C. (2013). *Does Capitalism Have a Future?*. Oxford: Oxford University Press.

WEIBEL, P. (2015). “Art and democracy”. In: LATOUR, B; WEIBEL, P. *Making things public. Atmospheres of democracy*. Cambridge e Londres: MIT Press.

WELZER, H. (2010). *Guerras climáticas: por que mataremos e seremos mortos no século XXI*. Tradução de William Lagos. São Paulo: Geração Editorial.

WGMS [Global Glacier Monitoring Service]. (2021). “Global glacier state”. In: *Global Glacier Monitoring Service* [online]. Mai. 2021. Disponível em: <<https://wgms.ch/global-glacier-state/>>. Último acesso em: 18 dez. 2021.

WMO [World Meteorological Organization]. (2021). “Arctic assessment report shows faster rate of warming”. In: *World Meteorological Organization* [online]. 20 mai. 2021. Disponível em: <<https://public.wmo.int/en/media/news/arctic-assessment-report-shows-faster-rate-of-warming>>. Último acesso em: 28 dez. 2021.

WWF [World Wide Fund for Nature]. (2020). *Relatório Planeta Vivo 2020*. In: *WWF – Living Planet* [online]. Disponível em: <<https://livingplanet.panda.org/pt-br/>>. Último acesso em: 13 fev. 2022.

ZEMP, M; et al. (2019). “Global glacier mass changes and their contributions to sea-level rise from 1961 to 2016”. In: *Nature*. V. 568 [online]. Abr. 2019. Disponível em: <<https://www.nature.com/articles/s41586-019-1071-0>>. Último acesso em: 17 dez. 2021.