

Não com uma explosão, mas com um suspiro: a arte que germina em um mundo em ruínas

Not with a bang, but with a sigh: Art that sprouts in a world in ruins

Alisson Ramos de Souza

(Universidade Federal de São Carlos, Brasil)

Luiza Balau

(Universidade Estadual de Londrina, Brasil)

Resumo: O presente artigo busca compreender como a arte pode se posicionar diante do novo regime climático nomeado Antropoceno. Para tal, foram escolhidas obras de dois artistas visuais contemporâneos: Dan Lie e Denilson Baniwa. A leitura das obras foi realizada em conjunto com discussões da filosofia e da antropologia, denunciando a cumplicidade existente entre a noção de humanismo, de progresso e do capitalismo predatório.

Palavras-chave: Dan Lie. Denilson Baniwa. antropoceno, Deleuze.

Abstract: *This paper aims to understand how art can position itself in the face of the new climate regime called the Anthropocene. To this end, works by two contemporary visual artists were selected: Dan Lie and Denilson Baniwa. The reading of the works was carried out in conjunction with discussions of philosophy and anthropology, denouncing the complicity that exists between the notions of humanism, progress and predatory capitalism.*

Keywords: Dan Lie. Denilson Baniwa. anthropocene. Deleuze.

DOI: 10.47456/rof.v20i31.46450

Introdução

Deixaram de existir, mas o existido
continua a doer eternamente.
Carlos Drummond de Andrade.

No filme *Alphaville* (1965), obra do cineasta Jean-Luc Godard, acompanhamos a saga de um agente secreto em uma estranha cidade futurista, cuja existência é completamente submetida aos comandos de um computador onipresente, onisciente e onipotente, conhecido como Alpha 60. Com o objetivo de organizar toda a cidade e regular sua população a partir de um ponto de vista lógico, o computador causa em seus moradores um efeito avassalador, a saber, a abolição dos sentimentos. Ao chegar em Alphaville, o protagonista se depara com indivíduos passivos, submissos às suas funções e sem qualquer intenção de se desviar de suas rotinas. As consequências sofridas por aqueles que não se assimilam são gravíssimas: fuzilamento ou suicídio. E os comportamentos que desviam da conduta pregada por Alpha 60 variam desde sentir medo da morte até chorar, por qualquer razão. O protagonista se esforça para passar despercebido em meio à sua investigação, porém, em sua trajetória, duas situações o denunciam: em um momento, ri de uma piada. Em outro, se apaixona por Natacha, sua guia. Os afectos sem função sobre os quais atua - a paixão e o riso - o removem de seu disfarce e o revelam como um dissidente, fora do domínio de Alpha 60; afinal, para o computador, afectos causam reações ilógicas.

A saga de Lemmy Caution nesse curioso enredo pode revelar uma interessante imagem a respeito do modo como os afectos impactam os sujeitos. Afectos desacatam intenções, regras e ordens, pois são forças intempestivas que retiram sujeitos de sua passividade e os obrigam a reagir a esse encontro de forças. Deleuze e Guattari (2010) diferenciam os afectos de meros sentimentos ou afecções: “os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido.” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 193-194). Segundo os autores, afectos e perceptos são “seres”, no sentido de serem assubjetivos, ou seja, não dependem de um sujeito que os centralize; afectos e perceptos atravessam e compõem sujeitos, e não o contrário. Antes de qualquer intenção, qualquer tentativa de catalogação, atualização ou domesticação, afectos e perceptos existem em sua radicalidade pura. Para os filósofos, a arte goza desse mesmo estado de autonomia radical do qual afectos e perceptos fazem parte. Segundo Deleuze e Guattari (2010, p. 194): “A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. [...] O artista cria blocos de perceptos e afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho.”

Alpha 60 pode ser entendido como uma imagem, um signo cujo referente se encontra na crença no progresso, oferecendo a justificativa para a racionalização

da vida, a qual conflui em dois segmentos que são solidários entre si: o atual estágio de desenvolvimento do capitalismo (financeirização da economia, precarização do trabalho, extrativismo radical da natureza, etc.) e o acontecimento que reconfigurou a nossa forma de estar no mundo: o acontecimento-antropoceno. Seus vários nomes (Capitaloceno, Ctluhuceno, Agnotoceno, intrusão de Gaia, etc.) apresentam diferentes modos de ler e lidar com este acontecimento, porém, ao final do dia, todos enunciam o mesmo problema. Dentro deste mesmo núcleo problemático, há vários outros nós a serem desatados: ideais de progresso, narrativas coloniais, hierarquização de modos de vida, crise da imaginação, etc. Na esteira de Adorno, pode-se perguntar: é possível fazer arte em tempos de catástrofe? Ou ainda, é possível uma experiência estética que não esteja soterrada, seja pelo novo regime climático, seja pela crise das metanarrativas que nos trouxe até aqui? Ou então, é possível que novos afectos possam emergir no interior do modo de reprodução dominante? Quais caminhos estes novos afectos poderiam nos apresentar, e para onde poderiam nos levar? Ainda há um mundo por vir? Este artigo busca se debruçar sobre os efeitos e sentidos da arte em um mundo em ruínas.

O termo cunhado pelo químico Paul Crutzen, em 2000, designa, entre outras coisas, as pegadas que a nossa espécie passou a deixar sobre o sistema Terra, isto é, indica como as inovações tecnoindustriais passaram a deixar sulcos tão indelévels sobre o planeta que a ação humana passou a nomear uma nova era geológica¹. Já não estamos mais no holoceno, mas no antropoceno: as mudanças climáticas atingiram um estágio em que estão transformando as condições da existência humana. Nesse sentido, tanto faz o termo adotado: homogenoceno, angloceno, termoceno, tanatoceno ou antropoceno, uma vez que sob esses termos o que se deseja nomear é o alcance das impressões humanas sobre o tecido da terra; o colapso da biodiversidade seria testemunha dessa época². Já não se fala mais em crises climáticas, mas, como prefere Latour (2020), em novo regime climático. Com efeito, poder-se-ia redarguir se nomear uma era geológica com as nossas iniciais não seria uma patologia narcísica ou um gesto de desmedido senso de auto importância. Um pouco como se o ato confessional – quer dizer, de autodenúncia – pudesse, de alguma maneira, dar algum consolo; afinal, conhecemos as causas e os efeitos daquilo que nós somos capazes.

Assim, dramatizamos uma espécie de consciência infeliz, na medida em que a destruição irreversível que nossa espécie causa no planeta cinde-nos,

1 Bonneuil e Fressoz (2016, p. 17-18) dizem que “o antropoceno se caracteriza pelo fato de que ‘a marca humana sobre o ambiente planetário se tornou tão vasta e intensa que rivaliza com algumas grandes forças da natureza em termos de impacto sobre o sistema-Terra”.

2 “A degradação generalizada da estrutura da vida na Terra (biosfera) é o segundo elemento que testemunha a mudança para o Antropoceno. O colapso da biodiversidade está ligada ao movimento geral de simplificação (pela antropização agrícola ou urbana), fragmentação e destruição dos ecossistemas do globo, mas também é acelerado pela alterações climáticas” (Bonneuil; Fressoz, 2016, p. 20).

simultaneamente, num misto de impotência e poder divino. Ora, se se trata de desvincular a experiência estética do humanismo ocidental e seu correspondente, o antropoceno, então, uma injunção comanda a arte, qual seja, desumanizar-se. É a conveniência entre o humanismo hegemônico ou envergonhado com o novo regime climático que deve ser denunciado. Não há de um lado o homem e, do outro, a natureza.

Todavia, é preciso pensar o Antropoceno também em seu núcleo conceitual, ou seja, desconfiando “do grande relato unificador da espécie e da redenção apenas através da ciência que a acompanha” (Bonneuil; Fresoz, 2016, p. 317), a fim de se evitar o “gesto de fazer uma tábula rasa e as narrativas grandiosas e impotentes sobre a modernidade” (Bonneuil; Fresoz, 2016, p. 319). É preciso também “integrar os cientistas na cidade, discutindo os seus resultados e as suas recomendações, em vez de afundar numa geocracia de ‘soluções’ técnicas e comerciais para ‘gerir’ toda a Terra” (Bonneuil; Fresoz, 2016, p. 317). Pensar o Antropoceno significa, igualmente, dar sentido ao que nos aconteceu, “produzindo histórias múltiplas, discutíveis e polêmicas, em vez de uma única história hegemônica supostamente apolítica” (Bonneuil; Fresoz, 2016, p. 318). O acontecimento-antropoceno tem o seu destino ligado ao capitalismo, ao nascimento do Estado-nação liberal e, por fim, à gênese do Império Britânico, que, segundo Bonneuil e Fresoz (2016, p. 318), “dominou o mundo no século XX e forçou outras sociedades a servirem o seu modelo ou a tentar segui-lo”.

No livro *Há um mundo por vir?*, Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014, pg. 16) afirmam:

O Antropoceno (ou que outro nome se lhe queira dar) é uma época no sentido geológico do termo, mas ele aponta para o fim da “epocalidade” enquanto tal, no que concerne a espécie. Embora tenha começado conosco, muito provavelmente terminará sem nós: o Antropoceno deverá dar lugar a uma outra época geológica muito depois de termos desaparecido da face da terra.

O discurso de progresso que criou o antropoceno parece incluir neste progresso o fim de nossa modalidade de existência. Segundo Preciado³ (2023), atualmente nos encontramos sob a condição de uma disforia planetária, na qual forças antagônicas disputam o vir-a-ser de um mundo possivelmente em ruínas. Encarar

³ “A disforia não existe como uma doença individual. Ao contrário, é preciso entender a dysphoria mundi como efeito de uma defasagem, de uma brecha, de uma falha entre dois regimes epistemológicos: entre o regime pretossexorracial herdado da modernidade ocidental e um novo regime ainda balbuciente que se forja através de atos de crítica e de desobediência política. É preciso entender a dysphoria mundi como uma condição somatopolítica geral, como a dor produzida pela gestão necropolítica da subjetividade ao mesmo tempo que assinala a potência (e não o poder) dos corpos vivos do planeta (incluindo o próprio planeta como corpo vivo) para extrair-se da genealogia capitalista, patriarcal e colonial através de práticas de inadequação, de dissidência e de desidentificação.” (Preciado, 2023, p. 27).

essa condição nos coloca simultaneamente em confronto com nosso presente e possível fim. De que fim estamos falando? O fim de uma modalidade de existência abrirá passagem para outro surgir? É um fim apocalíptico, onde as consequências das ações do regime capitalista implicam necessariamente no fim de nossa espécie? O antropoceno, termo que tem sido criticado por suas limitações e revisto sobretudo por artistas e pelas ciências humanas, não se dá por meio de qualquer ação sobre a terra, e a catástrofe é o corolário imediato do modo de vida, entendendo este modo de vida como uma conjunção entre o capitalismo e o novo regime climático. Repensar a vida e as ações sobre a Terra se tornou uma atividade urgente, em todos os aspectos. A arte, como um jogo partilhado globalmente, como uma prática que impacta na sensibilidade e na criação de novas imagens, é um dos meios capazes de desenredar novos caminhos diante da crise coletiva em que vivemos.

Neste artigo, iremos pensar nossa presença nesta nova época a partir de obras de dois artistas: Dan Lie e Denilson Baniwa. De algum modo, seus trabalhos dialogam com a catástrofe passada, presente e por vir e bordam novas imagens neste mundo. Do espaço ao corpo, as imagens estão em disputa, e nos interessa conhecer as imagens que nos aguardam debaixo das ruínas.

Além-de-humanes: Outres, de Dan Lie.

Em suas obras, nomeadas como instalações-entidades, Dan Lie convida seres não-humanos para comporem o espaço. Antes de observar e interagir com a obra, sente-se seu aroma: o espaço ocupado por matéria orgânica se cria a partir da proliferação de microrganismos, e o cheiro, assim como a materialidade da obra, se mantém em transformação. A obra, composta da vida própria da matéria e da passagem do tempo, nunca é a mesma - não é possível ver a mesma instalação duas vezes, visto que as vidas que proliferam trazem seus cuidados e artifícios com os corpos que se estendem no espaço: flores frescas murcham e morrem, seres ocultos se criam, fungos e bactérias brotam e transformam, pouco a pouco, a vida que se esparrama no chão frio da galeria.

Em *Outres*, exposto na 35ª Bienal de São Paulo, Dan Lie desloca o protagonismo da presença humana ao colocar outras formas de vida (que o artista chama de “além-de-humane”), como flores, germes, brotos e cogumelos em primeiro plano. Crisântemos, inicialmente brancos, aparecem como arcos que se derramam do teto sobre o centro do espaço expositivo. Vasos de cerâmica brotam, suspensos e amarrados por meio de fios brancos, até alguns alcançarem o chão. Tecidos amarelos e marrons se entremeiam em um desenho que se assemelha ao de uma flor desabrochando.

Vasos de cerâmica e sacos de juta preenchidos com terra fértil acompanham a impermanência da instalação ao manter vivo o convite ao acontecimento. Em *Outres*, Dan Lie tece em conjunto com uma multidão invisível que raramente é pensada como protagonista de qualquer história, mesmo que sua presença seja



Figura 1. Dan Lie. Outres. Dimensões variáveis, 2023. Fonte: <https://35.bienal.org.br/participante/daniel-lie/>. Fotografia da instalação Outres, exposta na 35ª Bienal de São Paulo. A instalação é composta por diversos elementos como tecidos marrons e amarelos, vasos de cerâmica, sacos de juta, terra, flores, entre outros.

atestada por toda parte. Em ciclos de vida e morte, essa multidão fermenta, gera, rebenta, germina, finda e recomeça. Ao compor o terreno que desabrocha sua instalação-entidade, e artista localiza as testemunhas da obra em um lugar de suspensão da mundanidade: o que o concreto soterra ressurgem para confrontar nossas hierarquias. A postura de não pressupor gênero ao enunciar esses modos de existência não-humanos também parte de uma posição de questionar certas ficções das narrativas sobre os corpos e a matéria. Ou talvez de dar vazão a novas ficções, quem sabe estas nos levem a outro lugar, outro caminho.

Se para Narciso o reconhecimento em seu reflexo pressupõe seu fim, Outres se impõe diante do observador como um espelho, um *doppelgänger* que reflete a sorte de um futuro incerto. Tornar visíveis as colônias invisíveis que desenham nosso mundo, que criam e respiram indiferentes às nossas presenças e irrompem como afectos de pulsão de vida em movimentos circulares de geração e regeneração nos permite testemunhar a possibilidade de vida, movimento e geração de forma assubjetiva. Nossa presença não é indispensável, não somos narradores nem protagonistas da vida e mundo em que habitamos. O pensador indígena Ailton Krenak (2019) nos convida a repensar nosso apego à suposta dominância que a



participação no que o autor chama de “clube da humanidade” nos traz. De acordo com o autor, a ideia de humanidade enquanto existência que lidera a condição planetária nos ignora enquanto natureza, sustentando a farsa da presença humana como uma liderança cósmica. Segundo Krenak (2019, p. 16-17):

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso - enquanto seu lobo não vem -, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo que eu consigo pensar é natureza.

A narrativa humanizante nos seduz tanto com a ideia de pertencimento e liderança de uma hierarquia quanto com a ideia de que o espaço e as outras vidas ao nosso redor não nos dizem respeito quanto a origem ou semelhança; São subordinados às nossas ações. Isso gera um ponto de vista em que a vida deve se adequar às nossas ações, e não o contrário. Para Ortega Y Gasset (2005, p. 61): “Do ponto de vista humano as coisas têm uma ordem, uma hierarquia determinada. Parecem-nos umas muito importantes, outras menos, outras

Figura 2. Dan Lie. Fragmento da instalação Outres. Dimensões variáveis. 2023. Fonte: <https://35.bienal.org.br/participante/daniel-lie/>. Fotografia da instalação Outres, exposta na 35ª Bienal de São Paulo. A instalação é composta por diversos elementos como tecidos marrons e amarelos, vasos de cerâmica, sacos de juta, terra, flores, entre outros.



Figura 3. Denilson Baniwa. Brasil terra indígena. Videomapping. Dimensões variáveis, 2020. Fonte: <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>. Fotografia da intervenção em videomapping realizada por Baniwa sobre a escultura “Monumento às bandeiras”, de Victor Brecheret (1953). A escultura é composta pela imagem de pessoas empurrando uma canoa sendo guiadas por bandeirantes a cavalo. O trecho da intervenção de Baniwa fotografado imprime a frase “Brasil terra indígena” em um forte tom de amarelo.

completamente insignificantes.”. Aderir a narrativas como essa é uma das razões pelas quais chegamos em eras como o antropoceno, em que a gravidade das ações de certas presenças sobre a terra projeta o fim de tantos modos de existência, mesmo aqueles que não são responsáveis por esta crise⁴. Outres nos apresenta a imagem de uma colônia invisível que produz, morre e reproduz em ciclos infinitos, independente de testemunhas, e seguirá assim. A epocalidade finda, a narrativa é esquecida, o sujeito se apaga, e o movimento da vida continua.

Deixa eu ser selvagem: Denilson Baniwa

4 “Por isso, não são apenas as sociedades que integram a civilização dominante, de matriz ocidental, cristã, capitalista-industrial, mas toda a espécie humana, a própria ideia de espécie humana, que está sendo interpelada pela crise - mesmo, portanto, e sobretudo, aqueles tantos povos, culturas e sociedades que não estão na origem da dita crise.” (Danowski; Castro. 2014, p. 12)



Figura 4. Denilson Baniwa. Me deixa ser selvagem. Projeção à laser. Dimensões variáveis, 2020. Fonte: <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>. A fotografia acima mostra mais uma intervenção de Baniwa feita a partir do uso de projeções. A figura projetada se assemelha ao rosto de uma onça e é feita em um complexo arquitetônico em um espaço urbano.

Pegando atalho no pensamento de Krenak, abordaremos obras de um artista indígena contemporâneo, localizando a discussão a respeito do antropoceno em território nacional. Em sua produção, o artista visual Denilson Baniwa mescla elementos tradicionais e contemporâneos para pensar visualmente a condição indígena no mundo corrente. Desde o sentimento de constante ameaça a modos de existência originários até o ser indígena em um contexto urbano, Baniwa incorpora em suas obras vozes diferentes das trazidas por Lie.

Na série de projeções em *videomapping* desenvolvidas por Baniwa em 2020, vemos o uso de cores-luz imprimindo frases e figuras em espaços, edifícios e monumentos simbólicos do espaço urbano. Em um movimento de contraste, a intervenção do artista escreve frases ou desenha imagens que confrontam e ressignificam o que há de signos e o que há de concreto no ambiente. Na imagem acima (figura 3) vemos a intervenção sendo realizada na obra Monumento às bandeiras, de Victor Brecheret

(1953). A obra de Brecheret homenageia os bandeirantes, símbolos de heroísmo e liderança dentro de uma narrativa colonial de progresso. As palavras de Baniwa flutuam como espíritos sobre o concreto e se agarram ao monumento, não podendo ser apagadas ou ignoradas em seu forte tom amarelo. A tensão entre palavra e objeto promove uma leitura a contrapelo de uma história violenta que se alia a ideais civilizacionais para se manter de pé. Bandeirantes são personagens vendidos como heróis de uma narrativa que sobrepõe um modo de existência originário de cuidado com a terra e respeito à natureza em nome de uma história de desmatamento, extrativismo, genocídio e violência que se propõe normalizadora e definidora dos modos de existência em nosso país. São Paulo (e todas as capitais, como o próprio artista reitera) foi construída sobre uma terra indígena, e por mais que esse leviatã urbano pese e se imponha sobre essa história e esses corpos, seus rastros sempre hão de ressurgir, inclusive por meio da arte. O projeto do Brasil enquanto colônia pode ter começado no século XVI, mas nessa terra já havia vida, entidades, comunidades, imagens e cantos.

Além de frases, o artista projeta desenhos que aludem a uma vida “selvagem”, incivilizada, inumana, como a que observamos na figura 4. A escolha de utilizar um recurso digital contemporâneo como o *videomapping* também mobiliza um enfrentamento em relação às expectativas das práticas poéticas de povos indígenas. No senso comum há um “estranhamento”, uma falsa sensação de distanciamento entre o modo de existência indígena e as práticas de produção de imagens contemporâneas. A esse respeito, Baniwa (2018) relembra que a identidade cultural não pode ser apagada ou excluída pelo uso de técnicas “modernas”. Ao contrário, o uso dessas técnicas pode servir de potência tanto para o reconhecimento de povos que as utilizam como para expandir essas vozes dissonantes, de modo que ecoem e atinjam lugares cada vez mais distantes. Algo semelhante acontece com a prática artística⁵. Se, por um lado, suas obras tornam visíveis uma história e um imaginário invisíveis dentro de nosso país e nossos monumentos, por outro, a potência de sua visualidade relembra que a história do Brasil é uma história de violência e destruição, e a constante ameaça à vida - seja às vidas originárias, seja à vida das florestas - por meio de um relato civilizatório significa também o fim dos modos de existência⁶. Segundo Baniwa (2018, p. 2):

5 “Certamente, estamos ocupando um território simbólico e hegemônico que historicamente construiu um imaginário da identidade nacional de forma excludente e discriminatória. Essa ocupação se verifica justamente pelo não reconhecimento que indígenas possam ser produtores de arte e conhecimento além do que está preestabelecido pelo imaginário da Academia e da sociedade. Os povos nativos sempre foram representados, expostos e estudados por meio do seu silenciamento. Dessa forma a arte produzida por indígenas, seja ela qual for (artes plásticas, cinema, teatro, fotografia etc.), nunca estará destituída de seu sentido e intenção política, mesmo que inconscientemente.” (Baniwa, 2018, p. 2).

6 “A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi

O projeto nacional de expansão agrícola e permissividade do uso de agrotóxicos conduzido pelos interesses do agronegócio e encabeçado pela frente ruralista do atual governo tem intensificado o conflito de terras, execuções de lideranças indígenas, envenenamento por pulverização de agrotóxico via aérea, a contaminação das águas potáveis e do solo e expulsão dos povos originários de suas terras, deixando-os à própria sorte. A política do agronegócio com o apoio da grande mídia e de grupos conservadores têm difundido a ideologia do desenvolvimento econômico ao mesmo tempo que fomenta um discurso de ódio e preconceito contra as populações indígenas como justificativa ao impeditivo ao progresso do país. A política do agronegócio impacta a todos e o desconhecimento dessa questão anuncia um desastre humanitário em curto prazo.

A fala do artista nos permite notar que nenhuma prática predatória se sustenta sozinha. É por meio de justificativas como a ideologia do desenvolvimento econômico que se chega aonde chegamos. Como nos lembra o filósofo Terry Eagleton (1997, p. 12): “O que induz homens e mulheres a confundirem-se, de tempos em tempos, com deuses ou vermes é a ideologia”, e ele vale para o mundo e para os modos de existência. Por que se defende um modo de produção que nos trouxe até aqui, até o confronto direto com nosso fim? Em nome de e por quem se defende o envenenamento do mundo? Vale a pena lutar por uma pertença à humanidade que se disfarça de progresso e carrega consigo o signo da morte? São perguntas como essas que artistas como Baniwa e Lie ajudam a levantar por meio dos afectos que animam suas obras.

Conclusão

Quando afirmarmos que as imagens estão em disputa, não se trata apenas de pensá-las em sua visualidade ou em aspectos pictóricos, mas também pensar na percepção mesma que temos delas e no que não é visível à primeira vista. Anúncios publicitários que mostram belas imagens de indivíduos mostrando uma ideia de agricultura sustentável enquanto são embalados pelo slogan de que o “agro é pop” são sobrepostas a imagens de devastação climática e violência étnica que se dá por meio de uma política predatória em relação à produção agrícola e à invasão e destruição de comunidades indígenas.

Não sejamos ingênuos a ponto de acreditar que a arte por si só é capaz de salvar o mundo, ou ainda, que cabe à arte cumprir o papel emancipatório que a modernidade foi incapaz de realizar. Mas a crise da imaginação (2002) anunciada por Anders nos permite notar que é justamente pela potência que as imagens carregam em si que a criação de imagens-clichê vem para sufocar o que há de acontecimento e o que há de afecto nas imagens. O que a arte carrega de

justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história.” (Krenak, 2019, p. 10-11).

potência é justamente o ato de se rebelar, criar imagens-acontecimento que não se apagam, não se submetem, não se inscrevem no horizonte de antecipação e que sobrevivem, mesmo que nós não sobrevivamos à catástrofe. Voltando ao filme de Godard, há uma cena em que o protagonista é interrogado por Alpha 60. O computador lhe dirige a seguinte pergunta: “O que pode trazer luz à escuridão?” A resposta: “A poesia”. O computador não consegue calcular como se posicionar diante dessa resposta. É todo o sistema teleológico que entra em colapso. Frente ao colapso do sistema-Terra, resta-nos fazer colapsar o que ainda há de humano para que as singularidades possam aflorar.

Referências

ANDERS, Günther. **L'obsolescence de l'homme**: sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle. Paris: Éditions Ivrea, 2002.

BANIWA, Denilson; DORRICO, Julie; MACHADO, Ricardo. O ser humano como veneno do mundo. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo - RS, ed. 527, p. 1-4, 27 ago. 2018. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-veneno-do-mundo>. Acesso em: 17 out. 2024.

BONNEUIL, Christophe; FRESSOZ, Jeean-Baptiste. **L'événement Antropocène**: la terre, l'histoire et nous. Paris: Éditions du Seuil, 2016.

DANOWSKI, Deborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Há um mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Desterro, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**: uma introdução. Tradução de Luis Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LATOUR, Bruno. **Diante de Gaia**: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. São Paulo/ Rio de Janeiro: Ubu/Ateliê de Humanidades, 2020.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2005.

PRECIADO, Paul B. **Dysphorya mundi**: o som do mundo desmoronando. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

Alisson Ramos de Souza

Possui graduação em Música pela Universidade Estadual de Londrina (2012), Mestrado em Filosofia pelo programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina (2016) e Doutorado em Filosofia na Universidade Federal de São Carlos. Publicou pela Editora FI o livro “Deleuze e o corpo: por uma crítica da consciência” (2017).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5481869110264674>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5856-5168>

Luiza Balau

Possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (2017), mestrado em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (2021) e especialização em Ações poéticas e educacionais na contemporaneidade pela mesma instituição (2023).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5123890272810750>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4298-4111>