

Figuras da Terra: cinema, agência e pensamento figural no Antropoceno

Figures of the Earth: Cinema, Agency, and Figural Thinking in the Anthropocene

BRUNO MESQUITA MALTA DE ALENCAR

Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). brunomaltadealencar@gmail.com

ANGELA FREIRE PRYTHON

Professora titular na UFPE - Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). É autora, entre outros, dos livros *Cosmopolitismos periféricos* (2002), *Utopias da frivolidade* (2014), *Retratos das margens* (2022) e *Recortes do mundo* (2023). Seus escritos sobre cinema, cidades, paisagens, mídia e literatura foram publicados em livros e revistas como *Culture of the Cities* (2010), *Visualidades hoje* (2013), *Devires*, *La furia umana* e *Contracampo*. angela.prython@ufpe.br

LUCCA NICOLELI ADRIÃO

Pesquisador graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atualmente, é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma instituição (PPGCOM-UFPE) e atua como curador e organizador do Cinema da UFPE e do Cineclube XHY-247. lucraadriao@gmail.com

RESUMO

Este artigo examina o filme *Terra* (2018), de Rossana Torres e Hiroatsu Suzuki, que documenta o processo artesanal de produção de carvão a partir da queima da madeira no Alentejo, em Portugal. Tomando por base as noções de “figural” em Nicole Brenez e “abdução de agência” em Alfred Gell, dialogamos com a proposição de Lúcia Ramos Monteiro acerca de um “cinema geológico”, pensando de que forma se dão as mudanças na figurabilidade do ambiental no Antropoceno. Argumentamos que, num primeiro momento, os elementos geológicos e atmosféricos de *Terra* são apresentados como índices de uma agência não-humana inscrita pelos gestos fílmicos; em seguida, esses mesmos elementos passam a irradiar uma intencionalidade geológica quase autônoma que descentraliza o humano como parâmetro da experiência sensível.

Palavras-chave: cinema geológico; agência não-humana; figural.

ABSTRACT

This article examines the film *Terra* (2018), by Rossana Torres and Hiroatsu Suzuki, which documents the artisanal process of charcoal production through the burning of wood in Alentejo, Portugal. Drawing on Nicole Brenez's notion of the “figural” and Alfred Gell's concept of “abduction of agency,” we engage with Lúcia Ramos Monteiro's proposition of a “geological cinema” to consider how the figurability of the environment shifts in the Anthropocene. We argue that, in an initial moment, the geological and atmospheric elements in *Terra* are presented as indices of a non-human agency inscribed by the filmic gestures; subsequently, these same elements begin to radiate a quasi-autonomous geological intentionality that decenters the human as the primary parameter of sensible experience.

Keywords: geological cinema; non-human agency; figural.

INTRODUÇÃO

Em uma das passagens do livro *Devotional Cinema* (2003), o cineasta experimental estadunidense Nathaniel Dorsky nos relata algumas das sensações e pensamentos que povoaram o momento posterior a uma sessão de cinema:

Quando o [...] filme terminou, as portas laterais de metal verde se abriram para a luz do fim da tarde e subimos o beco até a rua. Lembro-me de ter tido uma sensação estranha. A textura da luz do sol parecia estranha, e as vozes das pessoas soavam estranhas. De repente, as coisas normais que eram meus pontos de referência habituais [...] todos esses pequenos detalhes estavam se apresentando a mim de uma forma que eu não estava acostumado. Foi realmente perturbador. Por fim, cheguei em casa e parecia até estranho que eu estivesse em minha casa. Eu estava sentindo isso com muita intensidade e estava fazendo o possível para me recuperar do buraco gigante que havia aberto no meio da minha cabeça. Lembro-me de ter que tirar algumas coisas da geladeira para me reorientar e fazer tudo certo novamente (Dorsky, 2003, p. 20-21, tradução nossa).

Nesse trecho, Dorsky acena para a capacidade do cinema de causar um efeito de deslocamento nos referenciais psicofisiológicos do espectador, de modo que, após a exposição às imagens fílmicas, seria necessário um reajuste das suas balizas sensoriais. Isso se evidencia na autopercepção do movimento do próprio corpo, que, antes semiparalisado na cadeira da sala de cinema, agora se reconecta à existência física da realidade extramidiática; na calibragem visual e sonora com as escalas cromáticas e texturas acústicas do mundo ao redor, que escapam às parametrizações formais de cada filme; e, sobretudo, na profusão de temporalidades que se interseccionam e nos implicam com suas cronologias e preensões específicas, alheias à construção temporal do filme. O relato anedótico de Dorsky trata de uma relação significativa entre domínios distintos, a imagem fílmica e a realidade extramidiática, numa recursividade sem hierarquia pré-estabelecida, mas marcada por um fluxo de transformações quanto ao que opera como base de referência.

Em afinidade com Nicole Brenez (2023), propomos compreendê-la a partir do campo de estudos em torno da “figuração”. Aqui a entendemos como o fenômeno de conversão dos dados indiciais do representado em elementos puramente sensíveis, cuja identidade não está encerrada na origem, e sim no próprio espaço plástico da imagem, com suas cores, formas, linhas, proporções, ritmos e transmutações. É a partir dos processos de figuração que “o cinema inventa novas modalidades do visível” (*idem*, 2014, s.p.). Essas modalidades, por sua vez, se espriam na sensibilidade dos espectadores para além da sessão fílmica, fazendo com que breves – porém pregnantes e politicamente potentes – instantes de desorientação se articulem entre suas realidades materiais e os mundos fílmicos que a confrontam anacronicamente.

Neste artigo, propomos repensar a forma como os espaços do mundo natural são tensionados pelas imagens fílmicas, em diálogo com o que escreve Lúcia Ramos Monteiro (2020) acerca de

um “cinema geológico”. Mais do que uma categoria de filmes, a proposição se dirige a uma modalidade de olhar e de atenção suscitada por determinadas características formais, tais como a minutagem extensa e planos de longa duração; composições visuais de visibilidade rarefeita, seja por fenômenos atmosféricos, seja pela problematização da escala entre fundo e figura; o deslocamento das hierarquias narrativas entre ações dramáticas e a aparição de fenômenos da dinâmica geológica (*ibidem*, p. 166). Essa proposição nos permite explorar as potencialidades da imagem fílmica e dos efeitos de seus processos figuracionais sobre o espectador, em um momento de precipitação do colapso ambiental nas diferentes esferas da vida, cuja escala o conceito de Antropoceno busca abarcar.

Embora não consensualizado nas ciências naturais enquanto o demarcador de uma nova era geológica caracterizada pela prevalência das ações antrópicas, o Antropoceno nas ciências humanas pode ser compreendido como o evento-limite das transformações ambientais impostas pelos modos de habitar o planeta surgidos com a Modernidade: um mundo sem refúgios, cuja transformação do existente em reservas de recursos disponíveis à extração chegou ao ponto de irreversibilidade (Haraway, 2016, p. 140). A decomposição do espaço e do tempo que essas transformações indicam, por sua vez, na medida em que os fenômenos geológicos não são mais previsíveis e as sombras de um fim escatológico do ambiente como entendemos hoje se tornam mais acentuadas, insinuam uma cisão dessas duas formas condicionantes da sensibilidade humana (Danowski e Viveiros de Castro, 2014, p. 20). Seriam os humanos, a Terra e seus outros existentes condicionados pelo espaço e pelo tempo (figuras em um fundo previamente delimitado) ou, agora, funcionariam como condicionantes?

Neste artigo, nos interessa cotejar essa proposição com a noção de “agência” como aparece na obra do antropólogo Alfred Gell (2020), discutindo de que forma os processos figuracionais do cinema permitem ao espectador participar de um fenômeno de abdução de agência calcado na performatividade da aparição de elementos não humanos na imagem fílmica. Para isso, desenvolveremos uma análise do média-metragem *Terra* (2018), da portuguesa Rossana Torres e do japonês Hiroatsu Suzuki, que acompanha o processo de produção de carvão na região do Alentejo, em Portugal.

Na esteira de Gell, propomos compreender o fenômeno da “agência” para além da ação de um ser orgânico, como uma inscrição latente nos índices materiais dos processos de figuração que constrói uma abdução de intencionalidade, o que nos permite abordar os existentes não humanos que povoam os filmes para além de seus vínculos com a realidade extramidiática, mas a partir da cosmicidade dos ecossistemas intramidiáticos em que estão hospedados. Desse modo, defenderemos que em *Terra* a agência é, inicialmente, investida nos índices audiovisuais sob os quais aparecem os elementos não humanos para, em seguida, passar a emanar quase

autonomamente de suas aparições, como se abstraíssem a performatividade figuracional em jogo e turvassem a memória que o espectador retém do funcionamento do cosmos físico. Nos referimos a uma gradação entre a agência não humana, de início, ser inscrita em elementos da figuração a partir do gesto fílmico que fabula uma outra perspectiva sobre a realidade extramidiática, para, posteriormente, o próprio mundo fílmico que emerge negar essa efemeridade de sua existência, reivindicando ao espectador a sua perenidade e espraiamento. Finalmente, trata-se de pensar de que forma a imagem fílmica é capaz de desestabilizar os enredamentos ontológicos de entidades não humanas e implicá-las com operações de revisão de suas capacidades de significância.

PENSAMENTO FIGURAL E ABDUÇÃO DE AGÊNCIA

Historicamente, a teoria do cinema pensou o fenômeno da figuração a partir de diferentes referenciais teóricos e instrumentos metodológicos. Seguiremos a reivindicação que a teoria do cinema fez do conceito de “figural” a partir da obra do filósofo Jean-François Lyotard (1979). Originalmente, o termo aparece sem se referir ao processo de figuração do cinema, mas a uma força ou energia inscrita nos fenômenos sensíveis que os impedem de serem abordados de forma totalizante pela percepção sensorial e pelo pensamento. Trata-se do fenômeno em que se evidencia duplamente a ação do inconsciente sobre a consciência e a cristalização do inconsciente para além da formação psíquica dos sujeitos (Damasceno, 2022); uma energia metamórfica que transita residualmente entre os corpos dos sujeitos, o mundo sensível e os fenômenos que se delineiam. No campo do cinema, o termo ganharia uma profusão de expressões na academia francesa, mas não necessariamente um consenso.

Philippe Dubois (2012), por exemplo, pensa o figural como uma das três instâncias que compõem a figuração, sendo as outras o “figurativo” e o “figurado”. Diferentemente da concreção material da primeira, que responde pelo aspecto visual da operação figuracional, e da disponibilidade semiótica da segunda, que nutre o campo visível da figura com as associações simbólicas desencadeadas pela linguagem, a dimensão figural tem um caráter processual que abarca a potência da imagem. Trata-se de “*experimental* o ver como acontecimento, *no instante* de seu surgimento” (*ibidem*, p. 109), na medida em que o excedente sensível de uma imagem se contrapõe à narração e representação a partir de efeitos de fulgurância, ruptura e presença.

Por sua vez, Georges Didi-Huberman (2015) pensa o figural a partir de uma arqueologia sintomal das formas visuais. Para ele, trata-se do signo da indeterminação semiótica em uma

imagem, que, nutrida por essa “energia figural”, é objeto de um anacronismo perceptivo entre as temporalidades do espaço da representação e do espaço plástico em que se manifesta a concretude visual. Nesse choque entre tempos, formas e regimes de visibilidade, o figural emerge como aquilo que desestabiliza o olhar, atravessando a imagem como uma inquietação latente que insiste em não se deixar capturar por nenhuma síntese interpretativa.

Neste artigo, filiamo-nos à pensabilidade com que a noção aparece em Nicole Brenez (2023), para quem o figural é, em termos gerais, a força motriz da transfiguração da matéria extramidiática após a captação audiovisual, de modo que implica o aspecto figurativo e os sentidos figurados dos filmes excedendo seus funcionamentos como signos da representação. Nesse sentido, o figural não necessariamente se ausenta do figurativo e do figurado – como em alguns momentos podemos ser levados a crer em Dubois – mas os contamina e os arrasta em direção à inelutabilidade de cintilar para o espectador sob uma impureza semiótica. É por meio da análise figural de um filme que somos capazes de compreender a sua economia e lógicas figurativas e, conseqüentemente, de cotejar a fragilidade de seus sentidos figurados. Diante disso, algumas perguntas colocadas por Brenez são extremamente pertinentes:

Como um filme apreende, imagina, elabora, apresenta ou elimina o corpo? Qual é a textura de um corpo fílmico (carne, sombra, proposta, afeto, *doxa*)? Que moldura o sustenta (esqueleto, semelhança, transformação, plásticas do informe)? A que regime do visível ele é submetido (aparência, epifania, extinção, terror, lacuna)? Quais são seus modos de manifestação plástica (contornos nítidos, opacidade, taticidade, transparência, intermitência, mistura de técnicas)? Que eventos o derrotam (alteridade, história, contornos distorcidos)? Que tipo de comunidade se vislumbra em seus gestos (povo, coleção, alinhamento do Mesmo)? (Brenez, 2023, p. XIV, tradução nossa).

O figural, finalmente, é a dimensão do processo figuracional que o anima, recusando a previsibilidade do decalque mimético e instituindo uma pulsação afetiva sob a qual, não raramente, intuimos que um filme é capaz de engendrar tanto uma profusão de pensamentos quanto um regime de pensatividade em si. A pertinência das discussões sobre o “figural” para o nosso argumento se dá a partir da articulação com o conceito de “agência” encontrado na obra de Alfred Gell (2020).

A antropologia da arte proposta por Gell, filiada por ele mesmo à tradição crítica de Marcel Mauss e Claude Lévi-Strauss (*ibidem*, p. 35), dedica-se a compreender as relações sociais que se constroem em torno dos objetos artísticos, concebidos como entidades materiais que mediam e redistribuem a agência social. É por meio dos “índices” (os modos específicos pelos quais esses objetos se inscrevem no mundo material) que os “pacientes” (entidades teóricas afetadas pela ação) podem realizar a operação cognitiva que Gell nomeia de “abdução de agência”. Inspirado em Umberto Eco e Charles S. Peirce (*ibidem*, p. 41), Gell propõe que essa operação se situa nas

zonas limiares entre inferências semióticas e inferências hipotéticas não semióticas, de modo que as relações de causalidade entre o índice, o fenômeno que o produziu e o agente responsável se mantêm abertas a uma errância abductiva. Ao fazer isso, ele se opõe à ideia de que tais inferências devem se restringir aos domínios da linguagem ou da causalidade física:

O conceito de abdução é útil por designar uma classe de inferências semióticas que são, por definição, totalmente distintas das inferências semióticas que mobilizamos na compreensão da linguagem, cuja compreensão “literal” diz respeito à observação de convenções semióticas, e não a hipóteses interessantes derivadas *ad hoc* de um “caso” particular. Embora seja um conceito semiótico [...] a abdução é útil na medida em que permite traçar os contornos da semiótica linguística, de modo que não mais nos sintamos tentados a aplicar modelos linguísticos onde eles não são aplicáveis, nem deixemos de ter a liberdade de postular inferências não linguísticas (Gell, 2020, p. 43).

Entre as classes de signos indiciais, Gell distingue aqueles produzidos por fenômenos naturais (como gotas de chuva ou a formação de nuvens) dos que são de origem artefactual, resultado da agência humana e da intencionalidade, como pinceladas em uma tela ou entalhes em uma escultura. Os primeiros indicam uma concatenação de “acontecimentos” regidos por leis naturais; os segundos, “ações” que pressupõem um agente social operando dentro de uma rede causal. No entanto, essa distinção não é absoluta: certos signos, como a fumaça, podem ser simultaneamente lidos como efeito natural de um processo físico-químico ou como indício de uma ação humana; por exemplo, esquecer uma chaleira no fogão. A ambiguidade dessas configurações reforça a ideia de que os signos indiciais funcionam dentro de uma lógica de inferência aberta, na qual a agência é atribuída com base em contextos hipotéticos e singulares, e não por traços ontológicos intrínsecos.

Essas distinções convergem na tese de Gell de que “a agência social pode ser investida em coisas, ou pode emanar de coisas” (*ibidem*, p. 48), na medida em que essas coisas, uma vez compreendidas como artefatos da ação social, tornam-se lócus de agência e “podem comparecer como agentes em situações sociais específicas” (*ibidem*, p. 49), mesmo que de uma forma não autossuficiente. Para isso, note-se que a noção de “intencionalidade” acionada por Gell para distinguir as ações dos agentes sociais dos acontecimentos do cosmos físico não tem uma pretensão ontológica, mas pragmática, sendo utilizada retrospectivamente para ler as variações e ocorrências em um determinado meio causal:

Seja qual for o caso, a ação humana é exercida dentro do mundo material. [...] Podemos admitir que as cadeias causais que são iniciadas por agentes intencionais vêm a existir como estados de espírito, e que elas se voltam para os estados de espírito de “outros sociais” [...], mas, a menos que haja algum tipo de mediação física, que sempre explora as propriedades causais múltiplas do mundo físico do entorno (o ambiente, o corpo humano etc), agente e paciente não interagem. [...] Na verdade, é apenas porque o *meio causal* no entorno de um agente assume uma determinada configuração, a partir da qual a intenção pode ser abduzida,

que reconhecemos a presença de outro agente. Reconhecemos a agência [...] na configuração anômala do meio causal, mas não conseguimos detectá-la previamente, ou seja, não conseguimos dizer se alguém é um agente antes de ele *agir como um agente*, antes de perturbar o meio causal de tal maneira que isso só possa ser atribuído a sua agência. Como a atribuição de agência se baseia na detecção dos efeitos da agência no meio causal, e não de uma intuição não mediada, não é paradoxal entender a agência como um fator do ambiente como um todo, uma característica global do mundo de pessoas e coisas em que vivemos, e não como um atributo exclusivo da psique humana (Gell, 2020, p. 50-51).

A partir dessas formulações, colocam-se algumas perguntas: como aplicar os conceitos de índice e de abdução de agência às artes da reprodução técnica, como o cinema e a fotografia? De que forma articular essas operações cognitivas aos processos figuracionais que se desenrolam na imagem fílmica, sobretudo quando estes incidem sobre entidades não humanas, como os elementos geológicos e atmosféricos do mundo natural? Como, então, compreender a rede de relações sociais e perceptivas engendrada nas interações entre imagem fílmica, referente extramidiático e espectador, quando o lócus de agência se desloca da figura humana para os fluxos materiais da própria imagem? Seria possível desdobrar o uso pragmático do instrumento de “abdução de agência” de Gell no caminho de uma revisão das formas de significação do cosmos físico e de seus potenciais de significância, no sentido de retomar os possíveis de seus alicerces onto-epistemológicos que foram suprimidos com a separação moderna entre cultura e natureza?

De imediato, é imprescindível discernirmos que o foco deste texto recai nos objetos artefatuais que se constituem na imagem fílmica quando esses fenômenos geológicos e atmosféricos são reelaborados pelos gestos formais e processos figuracionais do filme. A circulação da fumaça em *Terra*, como discutiremos adiante, será tomada de forma semelhante aos artefatos a que Gell dirige a atenção em sua obra, como esculturas, máscaras ou desenhos: são índices de sequências causais não convencionadas que se dão no ecossistema intramidiático das imagens fílmicas. Pelo menos nesta ocasião, intencionamos justapor as proposições de Brenez e Gell, e explorar como o processo de figuração pode ser o próprio campo de inscrição da agência, de modo que produziremos uma abdução de intencionalidade que não está subsumida à narrativa ou ao cosmos físico, e, sim, à deriva imaginativa desencadeada pela performatividade das redes de figuras que emergem em cada imagem fílmica.

Com isso, vai-se ao encontro de uma outra ecologia da imagem, na qual, com o colapso das formas condicionantes da sensibilidade precipitado pelo Antropoceno, os elementos geológicos e atmosféricos de *Terra* são convocados a participar de uma outra forma de figurabilidade do ambiental. Potencialmente, também se trata de um encaminhamento em direção a retomada das propriedades do cosmos físico que foram suprimidas pela concepção moderna de mundo, como discutem autores como Bruno Latour (2021). Entretanto, tal esforço, e o próprio pareamento de sua noção de “actância” com a concepção pragmática de “agência” em Gell, requer um trabalho de

maior fôlego. Nesse sentido, em vez de nos adiantarmos em torno das capacidades imanentes do extramidiático, nos concentremos em torno das zonas metamórficas em que é possível ver além na imanência das próprias imagens (Xavier, 2007) – friccionando-as e sendo por elas friccionados.

■ TERRA, DE ROSSANA TORRES E HIROATSU SUZUKI

Terra tem como locação o Vale do Guadiana, na região alentejana de Mértola. Com duração de cerca de 60 minutos, o filme retrata a produção artesanal de carvão a partir da queima da madeira, mais especificamente os troncos das azinheiras da região, concentrando-se em dois fornos situados na beira de um rio e nas ações dos trabalhadores que conduzem o processo. As filmagens levaram cerca de quatro meses, mais ou menos o período de produção do carvão. Durante esse tempo, Torres comenta que havia momentos em que nada acontecia, fazendo com que se voltassem a outras atividades que circundam os carvoeiros, como a caça de javalis e o pastoreio. Porém, o que no transcorrer do filme efetivamente dialoga com o processo de produção do carvão não são os dramas humanos da região, mas a observação parcimoniosa – e, por vezes, quase delirante – do ambiente em que se dá essa alquimia metamórfica da matéria telúrica a partir do fogo.

Nesse sentido, tal qual nos filmes analisados por Lúcia Ramos Monteiro (2020) em sua proposição de um “cinema geológico”, *Terra* mobiliza elementos geofísicos e atmosféricos não como pano de fundo para a narrativização dramática, mas como operadores figurativos e figurais que desestabilizam a centralidade do humano, evidenciando a discussão sobre a figurabilidade do ambiental que caracteriza o Antropoceno. Em linhas gerais, a câmera especula sobre a lenta combustão da matéria orgânica, que pulsa, range, estala e, em alguns momentos, brilha em tons avermelhados, como se aquilo que ali se desfaz insistisse em expressar algo de sua sobrevida na imagem fílmica. A princípio, na imersão pelo mundo da matéria e seus existentes minerais, não há rosto, nem gesto, nem intenção reconhecível. Mas há movimento, há som, há luz e, sobretudo, há uma catalisação afetiva do espectador de forma que, aos moldes do que discutimos a partir de Alfred Gell (2020), a sua experiência se torna perpassada por uma errância abduziva sobre os índices que compõem a imagem fílmica.

Após uma sequência inicial que mostra os últimos momentos do processo de produção de carvão, os créditos de abertura de *Terra* aparecem. A sequência seguinte apresenta uma observação relativamente convencional do preenchimento dos fornos com madeiras que serão

usadas na transformação em carvão. Vemos tratores, veículos e múltiplas figuras humanas coexistindo no quadro. Logo ocorre a ausência da figura humana dos enquadramentos, e as nuvens de fumaça tomam conta da visualidade a partir de uma diversidade de composições figurativas, por vezes chegando a opacizar a visibilidade atmosférica do espaço. A partir daí, o filme alterna entre planos em que as ações dramáticas dos carvoeiros já estão destituídas de uma centralidade, e planos em que as nuvens de fumaça ocupam a nossa atenção.

Formalmente, essa desestabilização do antropocentrismo é reforçada por alguns expedientes. Primeiro, pela fixidez da câmera, que não se move nem mesmo sobre seu próprio eixo, de modo que a ação humana não é o principal vetor do movimento, mas parte integrante da paisagem. Depois, pela dilatação da duração dos planos, que não coincidem com o tempo das ações dramáticas protagonizadas por figuras humanas, mas com o emaranhado de tempos da Terra. Por fim, reforça-se também pela preferência por planos gerais e médios, quase nunca recorrendo ao *close-up*. A escolha por planos distanciados oferece uma visão panorâmica do espaço (Fig. 1-2), mostrando uma intersecção de eventos do mundo natural. As composições visuais mostram o escoamento da fumaça do interior dos fornos; a diferença de grau de intensidade da correnteza sobre o curso d'água; a tremulação dos pinheiros com a ventania; e o céu sendo tingido pelas gradações cromáticas que a nublação do tempo conforma.

Essa estratégia de distanciamento físico da câmera, que poderia sugerir uma governança sobre o espaço, não parece ter a pretensão – e tampouco exerce o efeito – de imunizar contra a imprevisibilidade do ambiental. A constante mudança na morfologia das nuvens de fumaça que estão sendo escoadas e o trajeto indeterminado com que se movem atesta essa imprevisibilidade, mas a frequência com que somos surpreendidos pela chegada de sons cuja fonte visual não conseguimos identificar hiperboliza essa sensação. Latidos de cães, o ranger de motores de carros, o tiro de espingardas dos caçadores, os sinaleiros de ovelhas: esses e outros sons atravessam e perturbam as composições visuais, por vezes prenunciando o corte de um plano ao outro, e em outros momentos se aproveitando da dilatação temporal da planificação para interceder sobre o palco sonoro.

FIGURAS 1 E 2: Planos gerais de *Terra*.

Fonte: capturas de tela do filme.

Inicialmente, buscamos ancorá-los a algum signo, como se esse mundo telúrico, ao qual as imagens nos aproximam, admitisse tamanha plasticidade audiovisual. Contudo, com a recorrência do expediente, o filme demonstra que a questão é, antes, de perspectiva. No sentido de que a perspectiva humana, consubstanciada aqui nos limites visuais do enquadramento e da perspectiva espectral, é colocada em falso – não porque os eventos em si sejam estranhos demais para serem acomodados, mas porque seus parâmetros estão circunscritos por uma pretensão de legibilidade sobre a cosmicidade da imagem fílmica. É o caso, por exemplo, da aparição da fumaça em *Terra*, que está calcada em uma indeterminação sígnica entre percebê-la como um mero produto da ação humana ou como um lócus de agência das dimensões geológicas da Terra e das dimensões figurais do filme.

A princípio, o que se vê é apenas o efeito da ação dos carvoeiros na queima da madeira: um índice, nos termos da teoria da “agência” de Gell (2020). Escapando à mera representação, entretanto, o que é logo orquestrado no filme, a fumaça também opera como lócus de agência dos gestos que orientam o seu processo de figuração. Pois, na medida em que o filme se utiliza de composições visuais que pouco distinguem a figuratividade da fumaça das nuvens que ocupam o céu (Fig. 3), desdobra-se uma especulação figural de que os fornos não somente transformam a madeira em carvão a serviço dos carvoeiros, mas dão lugar aos gestos da Terra, conformando o próprio céu a partir do encontro das nuvens de fumaça com as nuvens meteorológicas.

Trata-se de uma primeira instância em que o espectador, em operação de abdução, percebe a fumaça como índice de uma causalidade geológica e de uma lógica figurativa, não simplesmente como subproduto técnico da ação humana. Mas essa causalidade não se apresenta meramente como efeito das leis físicas. Ela carrega em si uma sugestão de personitude, ainda que difusa e distribuída ao longo do filme a partir das mudanças nas condições ambientais dos planos, de modo a infundir na mobilidade figurativa da fumaça uma presença quase animada. Pois, longe do frenesi contemporâneo, a observação do espraiamento da fumaça imposta pela dilatação dos planos é

tragada pelas projeções de sombras sobre a paisagem e a dissolução dos contornos visuais que separam vestígios humanos e elementos geográficos (Fig. 3-6). O espectador, entretanto, abduktivamente “lê” essa autonomia como se a fumaça não dependesse mais da operação fílmica para agir, mas constituísse um agente intrínseco ao ecossistema figural – uma inversão entre ambiente e ambientado que não mais se refere ao recondicionamento da Terra pelo humano, mas à relação significativa entre o referente extramidiático e a imagem fílmica.

Portanto, o mundo figurativo erigido parece retornar ao real como um delírio anacrônico, instaurando um regime de figuração que não apenas expressa, mas reinventa a sensibilidade sobre o referente na medida em que o confronta com a sua performatividade. Esse é o ponto em que a noção de figural, de acordo com Brenez (2023), adquire maior potência: não como mera oposição à representação, mas como força que contamina o figurativo e o figurado, arrastando-os para uma zona de indeterminação semiótica, onde o excesso sensível é fustigado e a imagem se torna vetor de transformação, ou, ao menos, de desorientação espectral. A fumaça em Terra, portanto, não apenas figura um processo físico (a queima da madeira), mas convoca o espectador a experimentar a sua potência figural.



FIGURAS 3 - 6: A circulação da fumaça em *Terra*.

Fonte: capturas de tela do filme

Nesse sentido, para além de engendrar errâncias abduativas, as suas aparições convergem a experiência do espectador para experimentar o que Jacques Rancière (2009) propõe como o “inconsciente estético”: um regime de pensatividade que escapa aos parâmetros antropocêntricos da linguagem verbal, e um regime de visibilidade no qual o sensível pensa por si, escapando às amarras conceituais dos modos convencionais de significação e permitindo a compreensão que:

Existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento. Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica. Esse não-pensamento não é só uma forma de ausência do pensamento, é uma presença eficaz de seu oposto (Rancière, 2009, p. 33-34).

Essa dimensão se radicaliza nas passagens em que *Terra* recorre a planos aproximados ou *close-ups*, especialmente sobre os fornos. Embora raros, esses enquadramentos produzem um impacto afetivo que é prenhe: a plasticidade visual da imagem evoca uma corporalidade latente. Em parte, isso se delinea no contraste entre a superfície arenosa, mais ou menos uniforme, da parede externa do forno, e a superfície metálica – coberta pela terra – usada como porta (Fig. 7-8). Esta se insinua não apenas como mediadora do acesso ao espaço interno do forno, mas como indício de um processo que pressentimos como dotado de interioridade, uma vez que só o vislumbramos por meio do fluxo de fumaça e dos estalos da madeira. Há aí um regime do sensível que convoca uma errância abduativa – uma tentativa de dar forma, pela rede de ações iniciadas, à interioridade que nos é negada. Essa porta, ou janela, funciona como um olho fechado: recusa-se a descortinar seu próprio olhar e a se tornar objeto de reconhecimento, impondo, assim, a necessidade de imaginar a personitude que encobre. Quando aberta, porém, não é a transparência que se revela. *Terra* prefere, majoritariamente, oferecer-nos a interposição do negrume, da opacidade: o espaço interior do forno tomado pela escuridão, onde os carvoeiros são engolidos ao coletar o carvão.

Ademais, pela observação das cavidades da parede por onde a fumaça é escoada, as próprias cavidades do rosto humano, como bocas e orelhas, são evocadas, como quando a câmera mostra de forma aproximada um cano encrustado na terra (Fig. 9). Se, nos planos mais distanciados, a fumaça emerge como índice visual de uma agência geológica que é construída na imagem fílmica, no plano do cano, ela se converte no sopro telúrico que dá vida à Terra concebida enquanto um corpo vivo e ativo. Essa potência animada do inorgânico, no entanto, encontra seu contracampo figurado quando a câmera adentra o interior do forno e revela os resíduos carbonizados da madeira (Fig. 10), cuja aparência figurativa remete à ossatura humana e ao entrecruzamento temporal com os ciclos lentos e metamórficos da matéria mineral. Se a fumaça que atravessa as cavidades dos fornos sugere uma animação do inorgânico – uma espécie de respiração da Terra –, a evocação dessemelhante dos ossos humanos aponta, inversamente, para uma forma de

inanimação do humano diante dos assombros impostos pelo protagonismo da escala geológica. Desse modo, *Terra* descentraliza o humano sem, no entanto, negar a reelaboração de suas aparições, privilegiando uma dialética sem síntese entre humano e não-humano, um trabalho do negativo que desloca e fustiga a sua protensão sobre as imagens.



FIGURAS 7 - 10: Planos aproximados em *Terra*.

Fonte: capturas de tela do filme

O plano final do filme, com uma duração de cerca de cinco minutos, condensa a questão. Na parte inferior do quadro, vemos a silhueta escura de um trecho de terra coberto por rastros de vegetação e por uma estreita trilha; já na porção superior, um céu de entardecer. As nuvens se misturam ao azul-escuro da noite que se aproxima e aos clarões tênues dos últimos vestígios do dia. O plano abre-se ao som do ranger de duas motos, que surgem da profundidade do espaço e atravessam silenciosamente o quadro, até sumirem fora de seu alcance. Logo em seguida, somos tomados por um coro de pássaros que cresce em intensidade: primeiro percebemos o chamar distante, depois vemos os bandos entrando em cena, rasgando o horizonte e ocupando o campo visual (Fig. 11). Nos outros momentos do filme, quando os sons são deslocados de suas fontes emissoras pela aparição de signos visuais que não coincidem, há uma especulação, articulada pelo trabalho da planificação com o fora de quadro, sobre que formas sonoras cada um dos termos da relação são capazes de produzir. Desse modo, tanto as dinâmicas geológicas

são colocadas em falso pelos rangidos dos carros e tratores, como se a Terra fosse capaz de ser “acelerada”, quanto as atividades humanas são dramatizadas pelos estalos da madeira e os sussurros da fumaça.



FIGURAS 11: Revoada das aves no plano final de *Terra*.

Fonte: captura de tela do filme

Na aparição dos pássaros, porém, há uma coincidência radical entre o que ouvimos e o que vemos. É aí que acontece um outro momento de metamorfose e fulgurância: a fumaça, que protagonizava a instância do movimento na geografia do vale, é evocada de forma dessemelhante na revoada que invade a imagem fílmica. Assim, insinua-se uma expressividade discursiva não apenas a partir do resíduo dos embaralhamentos sonoros da montagem, mas da vocalização dos pássaros, que reelaboram a morfologia da corporalidade sugerida nos planos aproximados dos fornos. A partir daí, sustentamos que *Terra* nos oferece uma personitude distribuída do não-humano: a fumaça, as variações ambientais e cromáticas do céu, os fornos, e, agora, as aves, não são apenas índices de agência geológica, mas pulsações figuralizadas que subvertem o estatuto de detalhe paisagístico ao se apresentarem como agentes potenciais da imagem fílmica.

CONCLUSÃO

Os gestos fílmicos de *Terra* se aproximam de uma sensibilidade própria ao tempo do Antropoceno. O filme se inscreve no cerne de um deslocamento epistemológico: aquele em que a imagem deixa de servir à mimetização do mundo natural e passa a se constituir como um campo em que as formas desse mundo são capazes de engendrar uma pensatividade própria e agir como um dispositivo especulativo, em que a transfiguração da realidade material é atravessada por excedentes sensíveis. Brenez nos permite compreender essas irrupções como sintoma do

figural: aquela camada latente, residual e inquieta da imagem que resiste à codificação e opera como um campo de energia sensível, de modo que é necessário “conectar os textos figuracionais às marés, os fatores e as calamidades da história real” (2014, s.p.).

Gell, por sua vez, com sua proposta da “abdução de agência”, oferece uma chave para pensarmos esse movimento: não como uma lógica causal previsível, mas como uma inferência incerta, errática, disparada pelos efeitos que os signos provocam em contextos singulares. A agência, assim, não é atributo exclusivo de um sujeito sobre um objeto, mas uma função dos deslocamentos perceptivos que as imagens produzem. No tempo do Antropoceno, quando os sistemas de referência colapsam e a separação entre sujeito e ambiente perde sua eficácia heurística, *Terra* propõe uma outra ecologia da imagem e nos permite uma investigação acerca da produtividade imanente do mundo em gerar significação. Ao fazer isso, compreendemos que repercute as figuras conceituais com que Monteiro (2020, p. 171) pensa a mudança de figurabilidade do ambiental no cinema geológico: a aceleração do tempo através do fim do espaço representada pelos temores de uma extinção da Terra; o entrecruzamento de escalas temporais diferentes: a histórica e a geológica; a presença cada vez mais constante de uma meteorologia hostil à vida; e, por fim, a inversão entre ambiente e ambientado, o humano se tornando a contraparte estável – mas destrutiva – de uma Terra imprevisível e em constante transformação. Ao final de suas exposições, ou mesmo nos breves momentos de cesura de nossos estados de coisas, argumentamos que a experiência sensível com filmes como *Terra* pode ecoar o relato episódico de Nathaniel Dorsky sobre o seu estranhamento após uma sessão de cinema, pois:

Se abríamos mão do controle, de repente veremos um mundo oculto, que sempre existiu bem na nossa frente. Em um piscar de olhos, a presença estranha desse mundo poético e vibrante, repleto de mistério, está diante de nós. Tudo está se expressando como é. Tudo está vivo e falando conosco (Dorsky, 2003, p. 37-38, tradução nossa).

Finalmente, sustentamos que o filme produz não apenas momentos de desorientação espectral a partir da calibragem da atenção para outras ecologias da imagem, mas também um dissenso com a percepção convencional dos elementos geológicos e atmosféricos do mundo físico. Estes não são mais tomados como matéria-prima passível de indexação antropocêntrica, mas tornam-se capazes de gerar estranhamentos e insinuar um outro mundo, onde uma pensatividade ambiental é possível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRENEZ, Nicole. *On the figure in general and the body in particular*. Londres: Anthem Press, 2023.
- BRENEZ, Nicole. *The Ultimate Journey: Remarks on Contemporary Theory*. Screening the Past, n. 2, 4 dez. 2014. Disponível em: <https://www.screeningthepast.com/issue-2-classics-re-runs/the-ultimate-journey-remarks-on-contemporary-theory/>. Acesso em: 12 ago. 2024.
- DAMASCENO, Diego. *A Questão do Figural na Teoria Contemporânea do Cinema Vista a Partir de Jean-François Lyotard*. Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 9, n. 2, p. 27–54, 5 jul. 2022.
- DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir?: ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural. In: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012. p. 97-118.
- DORSKY, Nathaniel. *Devotional Cinema*. Berkeley, CA: Tuumba Press, 2003.
- GELL, Alfred. *Arte e agência*. 1ª edição ed. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- HARAWAY, Donna. Ciborgues e simbioses: viver junto na nova ordem mundial. *ClimaCom – Coexistências e Cocriações*, Campinas, ano 8, n. 20, abr. 2021. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/ciborgues-e-simbioses/>. Acesso em: 15 de Julho de 2025.
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: Edufba, 2021.
- MONTEIRO, Lúcia Ramos. *Por Um Cinema Geológico: visibilidades possíveis para os tempos da Terra*. Revista Eco-Pós, v. 23, n. 2, p. 163–187, 21 nov. 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- XAVIER, Ismail. *Maquinações do olhar: a cinefilia como “ver além”, na imanência*. Em: MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi; ARAÚJO, Denize Correa; BRUNO, Fernanda (orgs.) *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Livro da XV COMPÓS. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 21–45