

## Entre pontos de inflexão e choques perceptivos: mutações crítico-sensíveis no trabalho de Ana Vaz

*Between turning points and perceptive shocks: critical-sensitive mutations in the work of Ana Vaz*

### GUILHERME BARBOSA FERREIRA.

Mestre e Doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM/ECO-UFRJ), com estágio na *Bauhaus-University Weimar*. Integra a rede de pesquisa *A terra e nós* e os grupos de pesquisa *Terranias* e *Fotografia, imagem e pensamento*. Sua pesquisa situa-se entre os campos estudos do Antropoceno e da cultura visual. Atualmente, interessa-se pelas refigurações do conceito de Natureza no campo das artes e na relação entre a história do colonialismo e o pensamento moderno. [guilherme1ferreira11@gmail.com](mailto:guilherme1ferreira11@gmail.com).

### VICTA DE CARVALHO PEREIRA DA SILVA.

Professora associada e permanente da Escola de Comunicação da UFRJ. Graduada, Mestre e Doutora pela mesma instituição, com estágio na *Université Paris1: Sorbonne*. Foi coordenadora do PPGCOM/ECO. É integrante do grupo de pesquisa *N-imagem* e vice-coordenadora do grupo de pesquisa *Fotografia, Imagem e Pensamento*. Trabalha principalmente nos seguintes temas: fotografia, arte contemporânea, cinema e novas mídias. [victa.pereira@eco.ufrj.br](mailto:victa.pereira@eco.ufrj.br).

### RESUMO

Este artigo investiga as articulações entre cinema e pensamento ecológico a partir da obra da artista e cineasta Ana Vaz. Por meio de sua trajetória e análise de filmes como *A Film, Reclaimed* (2015) e *Atomic Garden* (2018), são introduzidos debates sobre o Antropoceno e as mutações climáticas, com atenção especial aos pontos de inflexão marcados pelo período conhecido como Grande Aceleração e pelo lançamento das primeiras bombas atômicas. O estudo propõe que viradas desse tipo reconfiguram paradigmas epistemológicos sobre o campo das humanidades e das artes. Argumenta-se, por fim, que o cinema experimental de Vaz promove choques perceptivos, como tentativa de responder a esses marcos e realçar o domínio sensível das imagens em movimento.

**Palavras-chave:** Ana Vaz; Antropoceno; cinema experimental.

### ABSTRACT

This article investigates the links between cinema and ecological thinking through the work of artist and filmmaker Ana Vaz. Through her trajectory and the analysis of films such as *A Film, Reclaimed* (2015) and *Atomic Garden* (2018), debates on the Anthropocene and climate change are introduced, with special attention to the turning points marked by the period known as the Great Acceleration and the dropping of the first atomic bombs. The study proposes that turning points of this kind reconfigure epistemological paradigms in the humanities and the arts. Finally, it argues that Vaz's experimental cinema promotes perceptual shocks, as an attempt to respond to these milestones and highlight the sensitive domain of moving images.

**Keywords:** Ana Vaz; Anthropocene; experimental cinema.

## INTRODUÇÃO

Este estudo surge como desdobramento da dissertação intitulada *Ver os mundos: encontro entre o Antropoceno e as artes* (2022), realizada no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Na pesquisa de mestrado, buscou-se caracterizar o que chamamos de paisagens antropocênicas: práticas artísticas que dialogam com questões teóricas suscitadas pelos estudos do Antropoceno, campo científico em destaque nas ciências humanas hoje. Nas considerações finais da pesquisa, foi ressaltado que o conceito de Antropoceno desloca a divisão de categorias epistemológicas centrais ao pensamento ocidental, como natureza e cultura, sujeito e objeto, corpo e mente, mesmo que ignore importantes diferenças sociais e históricas. As práticas artísticas que dialogam com as questões apresentadas por esse campo, sobretudo através da criação de paisagens, estão situadas nas dobras entre a relação dos humanos com a Terra (FERREIRA, 2022, p. 70). E mais do que abordar questões conceituais de modo ilustrativo, os trabalhos artísticos promovem práticas de experimentação sensível que, ao mesmo tempo, expressam e produzem deslocamentos no modo como nos relacionamos com o mundo natural.

Tais discussões não serão mobilizadas integralmente neste estudo, que tem como objetivo o desenvolvimento de um dos capítulos da dissertação intitulado *Atomic Garden*, com foco na obra da artista e cineasta brasileira Ana Vaz. A pertinência desse recorte se deve à possibilidade de articular, em um mesmo plano analítico, duas ordens de transformação: de um lado, as mutações sensíveis engendradas pelos trabalhos artísticos de Vaz, que deslocam modos de contar histórias pelas imagens em movimento; de outro, as mutações críticas vinculadas a pontos de inflexão históricos, que reconfiguram paradigmas epistemológicos. O problema que orienta esta investigação pode ser formulado, então, nos seguintes termos: de que maneira os trabalhos artísticos de Ana Vaz permitem compreender a relação entre mutações críticas e sensíveis, evidenciando o entrelaçamento de tais instâncias a partir de pontos de inflexão históricos?

Nesse sentido, elencamos dois trabalhos. *A film, reclaimed* (2015) apresenta, de modo ensaístico, questões relativas ao campo de estudos do Antropoceno e ao ponto de inflexão histórico marcado pelo surgimento da era atômica (ANDERS, 2007) e da nova época geológica (STEFFEN et al., 2007). Já *Atomic Garden* (2018) suscita experiências sensíveis, visuais e sonoras, que qualificamos como choques perceptivos a partir de uma história de cuidado, beleza e horror diante de uma catástrofe ecológica. Inserindo-se na tradição do cinema experimental, ainda que em diálogo com elementos narrativos do cinema convencional, ambos os filmes desestabilizam formas hegemônicas de contar histórias com as imagens em movimento. Os pontos de inflexão que orientam a leitura dos trabalhos artísticos, em um âmbito discursivo, são o lançamento das primeiras bombas atômicas

e o período da Grande Aceleração. Esses acontecimentos, enquanto eventos históricos de escala planetária, evidenciam como despertam questões conceituais para o campo artístico, que responde, a seu modo, com viradas significativas nos modos de perceber e sentir.

Sendo assim, este texto é organizado em quatro partes. A primeira seção do artigo introduz a trajetória de Ana Vaz, com atenção ao modo como sua obra articula cinema, ecologia e pensamento pós-colonial em trabalhos recentes. Em seguida, a partir do filme-ensaio *A Film, Reclaimed* (2015), introduzimos alguns debates do campo de estudos do Antropoceno e discutimos as mudanças de paradigma provocadas pelo lançamento das primeiras bombas atômicas, com base nas ideias do filósofo alemão Günther Anders. As ideias de Anders em *Teses para a Era Atômica* (2012 [1962]) são mobilizadas aqui por seu caráter pioneiro em antecipar questões análogas às suscitadas pelo ponto de inflexão do Antropoceno. Suas teses oferecem paralelos com as seguintes questões: a) a figura do humano como uma força capaz de instaurar a extinção das condições de habitabilidade de sua própria espécie; e b) as mudanças de paradigma decorrentes do ponto de inflexão, produzindo, como efeito profundas transformações em categorias do pensamento ocidental. Na segunda seção, investigamos como o conceito de Antropoceno promove reorganizações epistemológicas sobre o campo das humanidades e das artes. Na terceira seção, nos voltamos à análise do filme *Atomic Garden* (2018), em que o cinema experimental – e, mais especificamente, o filme estrutural de estilo *flicker* – provoca perturbações nos modos convencionais de experimentar as imagens em movimento através do que chamamos de choques perceptivos. Na quarta e última seção, retomamos as questões principais do texto, apontando as limitações e proposições centrais desenvolvidas.

Do ponto de vista metodológico, este artigo adota uma abordagem qualitativa, que pensa os trabalhos artísticos como dispositivos (DELEUZE, 2015; FOUCAULT, 2008; DE CARVALHO, 2020). Em resumo, os autores seminais da teoria dos dispositivos (como Baudry, Metz e Kuntzel), atribuíram uma função ideológica aos dispositivos hegemônicos, como o cinema, nos anos 1970. A partir dos anos 1980, essas teorias foram submetidas a problematizações e os dispositivos são entendidos a partir da instabilidade e heterogeneidade (DE CARVALHO, 2020, p. 51). Um dispositivo é composto por linhas instáveis de diferentes naturezas. As linhas se referem aos aspectos enunciáveis e visíveis que atravessam os dispositivos por uma lógica de fluxos, em um âmbito “estético, científico, político, etc” (DELEUZE, 2015, p. 80). Entre as linhas do dispositivo, há as linhas de fuga. Um diagnóstico das linhas de fuga não consiste em um quadro capaz de prever o futuro por vir, mas em uma operação que “desprende de nossas continuidades” (FOUCAULT, 2008, p. 149). Nosso interesse é realçar as linhas de fuga científicas e sensíveis do corpus analisado. Em outras palavras, de apontar momentos de ruptura, de mutações, que operam descontinuidades tanto na história humana quanto na história do cinema.

## O QUE ACONTECEU AINDA ESTÁ POR VIR

Antes de pensar com *A film Reclaimed*, é importante situar brevemente a trajetória de Ana Vaz, cujas práticas artísticas criam o terreno para o cruzamento de questões críticas e sensíveis. Ana Vaz é artista e cineasta. Brasileira, nascida em 1986, foi indicada ao prêmio de arte contemporânea *PIPA* em 2017 e 2022, e participou do *Sesc Videobrasil* com *A idade da pedra* (2013), *Há terra!* (2016) e *América: bahía de las flechas* (2016). Seus trabalhos têm sido incluídos em exposições no Brasil e no exterior, em instituições como Tate Modern e Palais de Tokyo, além de integrar a programação de importantes festivais de cinema, como o Festival de Cinema de Nova Iorque, o Festival Internacional de Cinema de Toronto e o *Cinéma du Réel*. Em 2019, foi contemplada pelo *Sundance Documentary Film Fund* para a realização de seu primeiro longa-metragem: *É noite na América* (2022), que foi exibido no Festival de Locarno no ano de seu lançamento. O filme também foi exibido em formato instalativo em cartaz no espaço Pivô, em São Paulo, e marca a primeira exposição individual da artista no Brasil.

Outro exemplo recente entre os trabalhos de Vaz é a exposição *O que aconteceu ainda está por vir* (2024), realizada no Batalha Centro de Cinema, na cidade do Porto, em Portugal. Com foco na cidade portuguesa, a mostra reúne filmes-poema da série em curso *Meteoro* (2024-), que propõem uma genealogia de cidades europeias enquanto centros do pensamento colonial. Os filmes foram apresentados em espaços instalativos, com telas de dois canais, gravados em película 16mm em preto e branco e têm duração aproximada de trinta minutos. Nas palavras de Vaz, "Com esta série de filmes, venho articulando uma contra-etnografia do Império [...] inverter a perspectiva, olhar para este lugar que manteve o monopólio da mirada" (VAZ, 2024). Em entrevista recente para a ocasião da exposição, a artista demonstra interesse na questão psicanalítica do estranho familiar, em que "todos os filmes da minha prática são instrumentos para lidar com esse estranhamento" (VAZ, 2024). Sendo que o cinema "[...] é uma maneira de lembrar o vaso quebrado que é o inconsciente sul-americano pós-colonial" (VAZ, 2024).

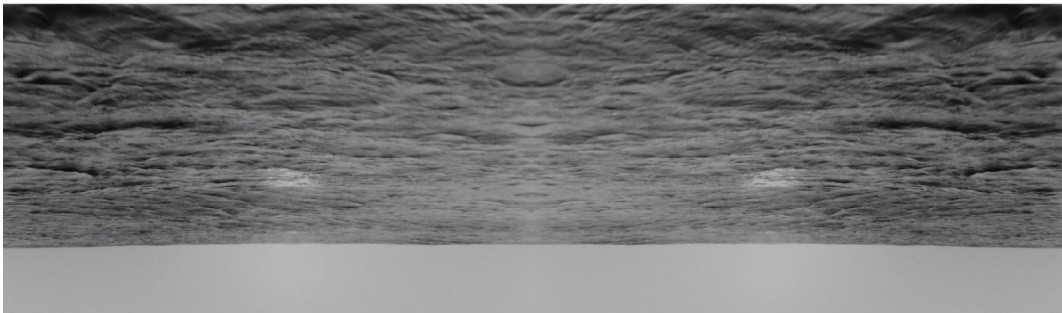
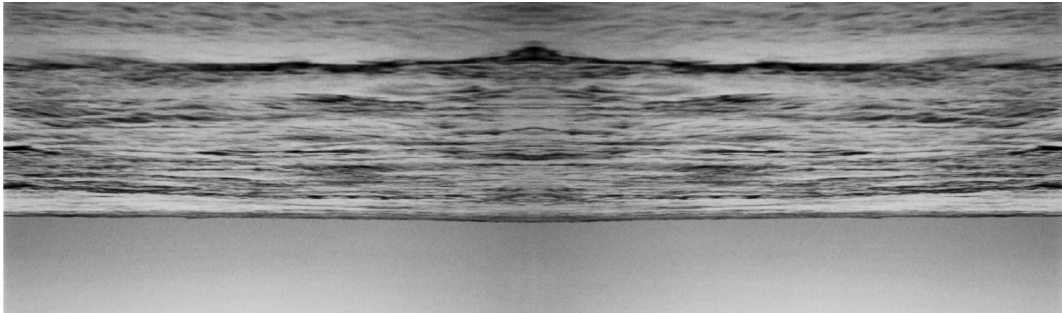


FOTO 1: Ana Vaz, *Os últimos habitantes* (2024), da série de filmes-poema *Meteoro* (2024-), Stills do filme, 16mm, 29 Min, 14:25 e 14:30. © Ana Vaz.



FOTO 2: Ana Vaz e Tristan Bera, *A film, Reclaimed* (2015), Still do filme, 19 min, 06:04. © Ana Vaz e Tristan Bera.

Em seu conjunto, a obra de Vaz envolve textos, publicações, instalações, performances, proposições na cidade e, sobretudo, imagens em movimento. Em diálogo com a tradição do cinema experimental, seus filmes recorrem a estratégias formais que subvertem os modos de representação do cinema convencional. Marcado por rupturas entre as oposições modernas de corpo e mente, sujeito e objeto, observador e observado, humano e animal, materialidade e espectros, os filmes de Ana Vaz abordam temas como colonialismo, animalidade, ruínas, e questões ecológicas vinculadas ao campo científico dos estudos do Antropoceno. Essas últimas mais evidentemente abordadas em seu filme-ensaio *A film, reclaimed* (2015).

“Desastres naturais não existem. Só há desastres naturais. A natureza é uma construção. Nós somos a natureza. Nós somos a catástrofe. Nós, os negociadores. Nós, os países ricos. Vocês, a Europa.” (BERA E VAZ, 2015, tradução nossa). *A film Reclaimed* (2015) foi realizado em colaboração com o diretor francês Tristan Bera, e comissionado pela *Escola Experimental de Arte e Política* (SPEAP), criada por Bruno Latour, em Paris, na França. Bera é fundador e integrante do coletivo COYOTE, junto a Ana Vaz, Nuno da Luz, Elida Hoëg e Clémence Seurat. O grupo trabalha nos campos da ecologia e ciência política propondo conversas, publicações, eventos e performances. Pensando que as crises ecológicas são indissociavelmente estéticas, sociais e políticas, o filme mobiliza imagens de arquivo da história do cinema hollywoodiano e independente, além de teorias do pensamento ecológico em diálogo com autores como Günther Anders, Dipesh Chakrabarty, Elizabeth Povinelli, Eduardo Viveiros de Castro, Félix Guattari, Donna Haraway e Isabelle Stengers. São filmes com monstros e catástrofes, como *O espírito da Colmeia* (1973), e sobre relações multiespécie, como em *Phenomena* (1985) e *Max Meu Amor* (1986).

“Aumentos no nível do mar, ondas de calor. O sol não mente. Quebras na produção agrícola, poluição, secas, acidificação, inundações, epidemias de pragas, ciclones tropicais, furacões, queimadas, degelo do permafrost com liberação de metano, extinções, etc.” (VAZ e BERA, 2015, tradução nossa). No prólogo do filme, dados históricos relacionados às mudanças climáticas – como a queima de combustíveis fósseis, as conferências do clima e questões sociais associadas às questões do clima – são introduzidos de forma poética através da narração dos artistas. As vozes são acompanhadas de textos síncronos em francês e inglês, e se alternam a sons de tempestades, marcando as pausas narrativas. Na medida em que o som se intensifica, ouvimos trovoadas e, finalmente, a primeira imagem figurativa do filme: um fotograma estático de uma explosão nuclear. Em seguida, outro fotograma, que mostra o acontecimento de outro ângulo. E, posteriormente, uma fotografia aérea (Figura 2), um plano geral, do mesmo acontecimento: o lançamento da primeira atômica sobre as cidades japonesas. Sugere-se com este encadeamento de enunciados e imagens, baseado nas ideias do filósofo alemão Günther Anders, citado nos créditos do filme, que uma mudança de paradigma se inaugura com o lançamento das primeiras

bombas atômicas. E, que, independente do nome, ela marca o risco de extinção da espécie humana. Ou melhor, do fim das condições de habitabilidade que os cientistas do Sistema Terra (CST) definem como as condições físicas, químicas, geológicas e astronômicas para a existência da vida complexa e multicelular, que não se restringe a vida humana (Chakrabarty, 2020, p. 46).

Para Günther Anders, tal condição foi inaugurada pelo evento histórico das primeiras explosões nucleares nos anos 1940. Em “6 de agosto de 1945, o Dia de Hiroshima, uma nova era começou: a era em que, a qualquer momento, temos o poder de transformar qualquer lugar do nosso planeta, e até o nosso próprio planeta, em uma Hiroshima.” (ANDERS, 2007, p. 1). Essa é a primeira tese de Günther Anders, entre as *Teses para uma era atômica* (2007). Desde o lançamento das bombas atômicas nas cidades japonesas, o “Tempo do Fim” (ANDERS, 2007, p. 1) foi instaurado. Nos Tempos do Fim, o que está em jogo são as tentativas de adiar o “Fim dos Tempos” (ANDERS, 2007, p. 4). A inversão de palavras proposta por Anders suscita uma transformação radical na forma como o tempo histórico é experimentado. Não mais como um percurso linear que avança em direção a um fim teleológico, ao modo das filosofias da história ocidentais, mas como uma relação com o tempo em que o mundo humano, mas não apenas, e a ideia de civilização estão em risco.

## ■ PONTOS DE INFLEXÃO

Se, para Günther Anders, no campo da filosofia, uma condição metafísica é inaugurada pelas primeiras explosões nucleares nos anos 1940 – marco daquilo que Anders chamou era atômica –, no debate que emergiu na biologia e na geologia, uma condição análoga é identificada na proposição do Antropoceno como nova época geológica, cujo início, embora alvo de controvérsias<sup>[1]</sup>, é geralmente situado alguns anos depois, em torno da década de 1950. Mesmo que se trate de eventos distintos, os limites superados por esses dois eventos apresentam desafios concretos, acompanhados de mudanças de paradigmas que refletem sobre o campo das humanidades e das artes, foco desta investigação. Nesta seção, serão apresentados os questionamentos que o conceito de Antropoceno suscita, bem como seus desdobramentos críticos – como o Capitaloceno, o Plantationoceno e o Chthuluceno. Tais articulações serão compreendidas a partir do impacto do conceito no campo das ciências humanas – com a emergência do campo das humanidades ambientais –, e no campo das artes em que questões críticas e sensíveis são pensadas indissociavelmente.

Em linhas gerais, o conceito de Antropoceno foi criado pelo biólogo Eugene Stoermer no início da década de 1980. Mas foi somente no ano 2000 que ele obteve destaque no discurso científico global, quando Stoermer e o químico Paul Crutzen publicaram o artigo *O Antropoceno* (2015 [2000]) na revista *Nature*. O Antropoceno acompanha a escala temporal da geologia, e corresponde a uma nova época. O termo atribui aos seres humanos o papel de força geológica. De agente biológico para força geológica (CHAKRABARTY, 2009), ele indica que a ação humana foi responsável por ultrapassar as condições de variabilidade química e física da época chamada de Holoceno. Pelo menos desde 2008, o conceito foi popularizado por diferentes campos discursivos (HARAWAY, 2016, p. 45), foi submetido a problematizações e multiplicou-se em outros nomes – como o Capitaloceno (MOORE, 2017), o Plantationoceno<sup>[2]</sup> e o Chthuluceno (HARAWAY, 2016) –, dando ênfases distintas aos fatores que possibilitaram a sua emergência.

O ensaio *O clima da história: quatro teses* (2009), do historiador Dipesh Chakrabarty, é considerado seminal por popularizar esse debate nas ciências humanas. Considerado um marco para o campo então emergente das humanidades ambientais, Chakrabarty defende a indistinção entre história natural e história humana que segue com o Antropoceno; problematiza a noção de humano como sujeito universal; questiona a categoria biológica de espécie; apresenta o problema das mudanças climáticas como uma questão de sobreposição de temporalidades; entre outras teses. Hoje consolidado, o campo das humanidades ambientais se caracteriza por um debate que reúne abordagens das ciências humanas, sociais, artes e filosofia para investigar criticamente as relações entre humanos e natureza. A grosso modo, ele surge como resposta à percepção de que os desafios ecológicos não devem ser compreendidos apenas pelas chamadas ciências duras (como a biologia, a química, a física e a geologia). Nesse sentido, o periódico *Environmental Humanities*, publicado pela *Duke University Press* desde 2012 é uma das principais referências científicas.

Na esteira de textos influentes para o surgimento do campo das humanidades ambientais estão o texto *The trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration* (2015). O período da Grande Aceleração é caracterizado pelo que os cientistas ambientais descreveram como um marco decisivo na intensificação simultânea de processos sociais e ecológicos em escala planetária. Conforme argumentam Steffen et al. (2015), trata-se de um momento em que a industrialização se expande para além dos países desenvolvidos, e que dados sociais, como o aumento populacional e o consumo em massa, coincidem com dados naturais, como o aumento da emissão de gases de efeito estufa e o uso da água. Para Chakrabarty, a partir de Steffen et al. (2007), o momento posterior à Segunda Guerra mundial marca o ponto de inflexão do Antropoceno, e é caracterizado pelo crescimento exponencial de vários indicadores como

[...] cifras globais de população, PIBs reais, investimento estrangeiro direto, barragens de rios, uso de água, consumo de fertilizantes, população urbana,

consumo de papel, veículos motorizados de transporte, telefones, turismo internacional e restaurantes McDonald's (sim!) (CHAKRABARTY, 2025, p. 102)

Nesse sentido, a Grande Aceleração não apenas assinala uma inflexão decisiva na história ambiental do planeta, como torna evidente a relação direta entre dinâmicas socioeconômicas ligadas à história humana e processos de mutação ecológica. Ao levarmos a sério essa abordagem – em especial o argumento de que o ponto de inflexão (a *golden spike*) que marca a transição do Holoceno para o Antropoceno se intensifica a partir da década de 1950 (STEFFEN et al., 2015) –, torna-se necessário tensionar os modos convencionais de compreender uma miríade de questões no campo das humanidades e das artes. Não apenas porque, como indicam diversos teóricos contemporâneos, a dissolução das fronteiras entre as categorias de natureza e cultura se adensa no Antropoceno, mas também porque categorias estáveis e dualismos consolidados são desestabilizados a partir dessa virada. Desde esse contexto emergem perguntas que consideramos pertinentes ao problema deste estudo: que mutações crítico-sensíveis o Antropoceno e o lançamento das primeiras bombas atômicas, como pontos de inflexão históricos, são capazes de instaurar? De que maneira as práticas artísticas respondem às possibilidades concretas de extinção de mundos humanos e não-humanos, que seguem com a era atômica e o Antropoceno?

## CHOQUES PERCEPTIVOS



FOTO 3: Ana Vaz, *Atomic Garden* (2018), Still do filme, 16mm, 7 Min, 0:02. © Ana Vaz.

GUILHERME BARBOSA FERREIRA. | VICTA DE CARVALHO PEREIRA DA SILVA. |

Entre pontos de inflexão e choques perceptivos: mutações crítico-sensíveis no trabalho de Ana Vaz |  
*Between turning points and perceptive shocks: critical-sensitive mutations in the work of Ana Vaz*

“No final do verão, Aoki Sadako cuida de seu jardim de flores. Antes do anoitecer, ela retorna para sua residência temporária, onde foi evacuada na cidade de Iaki, Fukushima.” (VAZ, 2018, tradução nossa). Esse é o prólogo de *Atomic Garden* (2018), décimo filme de Ana Vaz. O filme conta a história de cuidado de Aoki Sadako e um jardim de flores na cidade de Nahara, situada nos arredores da cidade de Fukushima. Aoki Sadako é uma senhora japonesa que se mudou de sua cidade natal desde o acidente nuclear de Fukushima, ocorrido em 2011. Pelo menos desde 2016, Aoki viaja regularmente para Nahara, até que decide contrariar as recomendações do governo japonês e retorna para a cidade permanentemente dois anos depois, em 2018. Mesmo com a ameaça de contaminação radioativa – potencialmente com o risco de câncer, morte e mutações genéticas – outros moradores revisitam suas antigas casas com certa frequência. O filme conta uma história de cuidado, beleza e horror. A senhora japonesa que se arrisca em visitar seu antigo jardim atômico faz pensar que é possível “seguir com o problema” (HARAWAY, 2016, p. 18, tradução nossa) das catástrofes atômicas, das mudanças climáticas, do Antropoceno.

O jardim cuidado por Aoki foi filmado por Ana Vaz em 2018. De dia, flores e insetos se agitam no jardim da cidade japonesa traumatizada pela catástrofe nuclear. Ao anoitecer, explosões de fogos de artifício iluminam o céu<sup>[3]</sup>, formando padrões geométricos coloridos. Com duração de cerca de sete minutos e meio, a rápida passagem entre os planos de flores e explosões, os efeitos estroboscópicos produzidos e a película de 16mm que o filme foi rodado, compõem aquilo que foi chamado de estilística do *flicker* pelo filósofo e historiador da arte francês Philippe-Alain Michaud (2014). A estratégia formal que permite o efeito *flicker* em *Atomic Garden* opera pelo encadeamento rítmico em que imagem e som são submetidos a combinações, *rewinds* e acelerações. Seu aspecto estroboscópico é resultado do contraste entre os frames predominantemente claros do jardim e os frames predominantemente escuros dos fogos de artifício que, quando alternados pela projeção, produzem o efeito cintilante.

Certa vez, vemos a explosão amarela de fogos de artifício combinada às pétalas amarelas de uma flor. Em outra visão, um limão verde se associa a uma explosão vermelha, cor que é seu oposto complementar. Um conjunto de explosões de fogos de artifício combina-se a um conjunto de flores, e assim repetidamente. Por vezes, essas estratégias são rompidas e vemos flores encadeadas a planos de flores. Fogos de artifício que explodem ao contrário, em *rewind*. Insetos, abelhas e borboletas, que voam para dentro e fora do quadro. E a aparição aleatória de um pedaço de vaso quebrado (nem flor, nem explosão). Entre os planos claros e escuros, frames não figurativos são inseridos pela montagem. Intervalos, entre-quadros, películas queimadas, vazias, que irrompem entre as flores e os fogos de artifício. Ao alcançar determinada velocidade, aquilo que é figurativo já não apresenta a forma projetada (MICHAUD, 2014, p. 140). A oposição entre claro e escuro é eliminada e torna-se fusão, em que flores e fogos de artifício se sobrepõem, se

confundem. O que aparece na tela é mais o efeito das recombinações, seus espectros e fusões, e menos aquilo que está gravado na película, objeto da filmagem.



FOTO 4: Ana Vaz, *Atomic Garden* (2018), Still do filme, 16mm, 7 Min, 4:28. © Ana Vaz.

O som de floresta predomina na primeira parte do filme, resultado de captação direta. Gravado por Nuno da Luz e mixado por Miguel Martins, é editado ao ponto de fazer o canto de pássaros e insetos soarem artificiais: repetem, cacofônicos e gaguejantes, em um ritmo próprio que ora dissoa e ora acompanha o ritmo de alternância das imagens. O volume sonoro aumenta progressivamente. Na segunda metade do filme, sobrepõe-se a isso o som de explosões, antes silenciosas, que são gravações de explosões pirotécnicas mas que evocam explosões nucleares. O detalhe com que se pode ouvir o som, porque foram amplificados, acentua os efeitos alucinatórios promovidos pela cintilação das imagens. São os ritmos sobrepostos do filme que apontam para os vestígios e histórias que as marcaram, bem como suas múltiplas temporalidades.

As experimentações com o cinema convencional se intensificaram a partir do pós-guerra, nos anos 1950 e 1960, desdobrando-se em experiências que ficaram conhecidas como cinema do dispositivo, cinema experimental, arte do vídeo, cinema expandido e cinema interativo (PARENTE, 2009, p. 24). O cinema experimental apresenta suas variações: cinema abstrato, filmes de arquivo, filme ensaio, cinema de vanguarda, cinema estrutural, entre outros. Em diálogo com a linguagem do cinema estrutural, em geral, e *flicker films*, em específico, *Atomic Garden* apresenta uma estratégia formal minimalista, que privilegia os aspectos sensoriais em detrimento do pretense ilusionismo cinematográfico – aquele que projeta 48 frames por segundo para intensificar o efeito de ilusão do movimento. Nos *flicker films*, “Trata-se de encenar

a continuidade na descontinuidade” (MICHAUD, 2014, p.146), com uma estrutura que propõe um ritmo. O *flicker film* dá a ver a dimensão descontínua do dispositivo fílmico: através do *loop*, ele conta uma história não-linear. A técnica do *flicker* se baseia na métrica, em que cada fotograma funciona como uma unidade submetida a repetições. Na medida em que *Atomic Garden* inicia com um prólogo narrativo e sucede com a experiência da flicagem, atualiza o que seria contar uma história pelas imagens em movimento. Ou melhor, insere-se em uma outra tradição de contação de histórias por imagens em movimento.

*Arnulf Rainer* (1960), de Peter Kubelka, *The Flicker* (1966), de Tony Conrad, e *T,O,U,C,H,I,N,G* (1969), de Paul Sharits, são considerados importantes *flicker films*. No primeiro, “Kubelka fala de uma alternância entre escuridão e luz; com Arnulf Rainer, ele criou um dispositivo demiúrgico que lhe permitiu, 24 vezes por segundo, passar da noite para o dia e do dia para a noite.” (MICHAUD, 2014, p. 144). Os planos preto e branco se encadeiam em diferentes velocidades previamente estruturadas; o que importa é menos o que a imagem representa, do que aquilo que ela apresenta, ou seja, os efeitos fisiológicos produzidos sensorialmente no corpo do espectador. Em *The Flicker*, a sensação estroboscópica experimentada era tão intensa que os espectadores relataram esquecer seus pertences ao sair da sala de cinema (CANALES, 2011). Já para Paul Sharits, em sua curiosa definição de cinema, “O projetor é uma pistola audiovisual, a tela e a retina são um alvo. O objetivo é o assassinato temporário da consciência normativa do espectador” (SHARITS, 1978).

*Atomic Garden* dialoga com as cineastas experimentais como Marie Menken e Barbara Hammer. Em *Glimpse of the Garden* (1957), os jardins filmados por Menken são móveis e aparecem em convulsão, dançantes – no discurso científico em voga, poderíamos interpretar que se trata da recusa da noção de natureza como objeto imóvel e extratificável. Os movimentos de Menken são produzidos com a câmera na mão. Ao movimentar-se, Menken imprime seus gestos em sua figuração de natureza. Em *Woman I Love* (1979), Barbara Hammer se interessa por verduras, frutas, ondas do mar, borboletas, flores e mulheres em movimento. Tais elementos são submetidos a operações de aceleração, sobreposição e *stop motion*. Borboletas no jardim se sobrepõem a corpos femininos. As verduras formam padrões geométricos em formato de mandala e, com a técnica de *stop motion*, movem-se de modo alucinante.

Propomos que o cinema experimental e os *flicker films* perseguem a tentativa de promover choques perceptivos, investindo em uma guerra contra a consciência normativa do espectador (SHARITS, 1978). Em *Atomic Garden*, tais operações são produzidas com a combinação entre a linguagem do cinema convencional e *flicker films*, mas também pela sobreposição de temporalidades e suspensão das certezas. Em sua instância discursiva, conta a história de Aoki Sadako e seu jardim de flores, que insiste na tentativa de suspender o Fim dos Tempos (ANDERS, 2007, p. 4). Aqueles que assistem a *Atomic Garden* podem decidir se irão deixar a sala de cinema,

como faziam os espectadores dos primeiros *flicker films*. Ou se irão se afetar pela dança mobilizada pelas flores e fogos de artifício, permitindo que o choque promovido pelas luzes cintilantes mobilize o corpo. Sem nenhuma garantia de eficácia, a sala de cinema ou o espaço expositivo de arte pode, ao menos, tornar-se outra coisa: pista de dança, campo de afetos, zonas onde se compartilham histórias, e permitem “experimentar o que pode recriar – ‘fazer pegar novamente’, como se diz das plantas – a capacidade de pensar e agir juntos.” (STENGERS, 2015, p. 197).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, apresentamos as hipóteses de que o ponto de inflexão do Antropoceno – que marca uma transformação profunda nas dinâmicas climáticas planetárias – se configura por volta da metade do século XX. Um pouco antes, nos anos 1940, outro ponto de inflexão histórico é marcado pelo lançamento das primeiras bombas atômicas. Mesmo com a rejeição<sup>[4]</sup>, em 2024, do surgimento de uma nova época geológica por parte das ciências naturais, os debates em torno do Antropoceno continuam impactando diversos campos discursivos e reúnem mudanças epistemológicas significativas. Entre elas, destacamos a mudanças no campo das humanidades e das artes, com o surgimento do campo das humanidades ambientais. Entre as inúmeras críticas ao conceito de Antropoceno, destaca-se aquele de que o termo é herdeiro do “pensamento universal” (CHAKRABARTY, 2009, p. 21). O argumento é que o Antropoceno responsabiliza a espécie humana, homoganeamente, pelos danos ambientais ao planeta, ao ignorar importantes fatores históricos – como as invasões coloniais e a emissão desigual de gases efeito estufa entre os países. A característica universalizante do termo estaria explícita por seu *anthropos*, que informa uma figura restrita de humanidade – próximo daquilo que Denise Ferreira da Silva chamou de “figura abstrata de humano universal” (FERREIRA DA SILVA, 2007, p. 15, tradução nossa). Historiadores como Dipesh Chakrabarty (2009) e James Moore (2017) defendem que a questão do fim do mundo, que preocupa os geólogos ocidentais, é algo que caracteriza a experiência colonial há pelo menos quinhentos anos. Em outras palavras, a hipótese é que o ponto de inflexão do Antropoceno não se relaciona apenas ao aumento intensivo de variáveis socioambientais no período que ficou conhecido como Grande Aceleração ou no que Günther Anders apontou com o lançamento das primeiras bombas atômicas, mas já se anunciava no modelo capitalista e colonial (MALM; HORNBORG, 2014) muito antes. Essa questão ressoa, ainda, com o que Bruno Latour chamou de “Novo Regime Climático” (LATOUR, 2022). Para o filósofo,

mais do que uma crise ecológica passageira que considera as condições de variabilidade química e físicas do planeta, as mutações climáticas implicam em mutações sociais e políticas em larga escala. Em outras palavras, a habitabilidade na Terra torna-se o eixo organizador das questões sociais e políticas, e não o contrário.

Seguindo o argumento de Latour, as práticas artísticas inserem-se no campo social como dispositivos que permitem perceber, sentir e responder a essas mutações de modo articulado. Desde esse contexto, os trabalhos artísticos de Ana Vaz operam como dispositivos capazes de tornar perceptíveis tais mutações, articulando linhas críticas e sensíveis. O cinema de Vaz aponta para aquilo que aconteceu, para os eventos históricos que marcam mudanças significativas – as invasões coloniais, as bombas atômicas, o Antropoceno –, e para a instabilidade daquilo que está por vir, território aberto determinado pelos complexos desafios do presente. Nesse sentido, sua prática não se limita a tematizar os pontos de inflexão e seus desdobramentos paradigmáticos. Ela opera por meio de estratégias formais que provocam deslocamentos nos modos de ver, ouvir e narrar as viradas críticas. Em *A Film, Reclaimed*, esse método se materializa na rerepresentação de imagens de arquivo do cinema, cruzando imagens históricas e teorias do pensamento ecológico. Em *Atomic Garden*, Vaz aborda a catástrofe nuclear não apenas como uma história pessoal e coletiva, mas como experiência sensorial, recorrendo a choques perceptivos e estratégias do filme estrutural *flicker* que promove o efeito cintilante e alucinatório das imagens. Ao subverter a lógica narrativa tradicional de contação de histórias pelas imagens em movimento realçando seus aspectos imagéticos e sonoros, o filme se desprende das continuidades do cinema convencional. Aqui, as imagens são experimentadas como zonas de forças que incluem a presença de não-humanos, as mutações climáticas, as catástrofes ecológicas e o risco da não habitabilidade que marca profundamente os nossos tempos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERS, Günther. *Teses para a era atômica*. Tradução de Alexandre Nodari e Déborah Danowski. *Sopro*, 87, p. 3–10. Cultura e Barbárie, 2007.
- CANALES, Jimena. *A number of scenes in a badly cut film: observation in the age of strobe*. [s.l.], 2011.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *O clima da história: quatro teses*. Sopro: Panfleto Político-cultural, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O global e o planetário: a história na era da crise climática*. São Paulo / Rio de Janeiro: Ubu editora / Editora PUC-Rio, 2025. 352 p.

\_\_\_\_\_. *O planeta: uma categoria humanista emergente*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo*. In: *O mistério de Ariana*. 3. ed. Lisboa: Nova Veja, 2015.

DE CARVALHO, Victa. *O dispositivo na arte contemporânea: relações entre cinema, vídeos e novas mídias*. Porto Alegre: Sulina, 2020.

FERREIRA, Guilherme Barbosa. *Ver os mundos: encontros entre o Antropoceno e as artes*. Repositório de dissertações e teses da UFRJ, Rio de Janeiro, 2022. Acesso em 02 de novembro de 2025. Disponível em: <[https://www.academia.edu/79328608/Ver\\_os\\_Mundos\\_encontros\\_entre\\_o\\_Antropoceno\\_e\\_as\\_artes](https://www.academia.edu/79328608/Ver_os_Mundos_encontros_entre_o_Antropoceno_e_as_artes)>

FERREIRA DA SILVA, Denise. *Toward a Global Idea of Race*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham e Londres: Duke University Press, 2016.

LATOUR, Bruno. *O Novo Regime Climático impõe uma nova forma de fazer política. Entrevista com Bruno Latour*. IHU Unisinos. São Leopoldo, 2022.

MALM, Andreas; HORNBORG, Alf. *The geology of mankind: A critique of the Anthropocene narrative: perspectives and controversies*. *Anthropocene Rev*, 2014.

MOORE, James. *The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis*. *The Journal of Peasant Studies*, 2017.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Cintilações: estilística do flicker*. In: *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2014.

PARENTE, André. *A forma cinema, variações e rupturas*. In: MACIEL, Katia (org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

SHARITS, Paul. *Statement regarding multiple screen/sound locational film environment*. *Film Culture*, n. 65–66, 1978.

STEFFEN, Will; CRUTZEN, Paul; MCCNEILL, John. *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?* *Ambio*, n. 8, v. 36, 2007

STEFFEN, Will; BROADGATE, Wendy; DEUTSCH, Lisa; GAFFNEY, Owen. *The trajectory of the Anthropocene: the Great Acceleration*. *The Anthropocene Review*, v. 2, n. 1, p. 81–98, 2015.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. Tradução de Eloisa Araújo. São Paulo: CosacNaify, 2015.

VAZ, Ana; BERA, Tristan. *A Film, Reclaimed*. Vídeo digital, HD, som 5.1; 19 min 36 s. França, 2015.

VAZ, Ana. *Atomic Garden*. 16 mm transferido para HD, cor, som; 8 min. Brasil/França, 2018.

\_\_\_\_\_. *O que aconteceu ainda está porvir*. Entrevista com Ana Vaz realizada por Paula Ferreira. *Contemporânea*, Lisboa, ed. 38, 2024. Disponível em: <https://contemporanea.pt/edicoes/2024/ana-vaz-o-que-aconteceu-ainda-esta-porvir>. Acesso em: 02 jul. 2025.

---

[1] Ver *Scientists say new epoch marked by human impact — the Anthropocene — began in 1950s*. Disponível em: <<https://www.npr.org/2023/07/11/1187125012/anthropocene-crawford-lake-canada-beginning>>. Acesso em 04 de junho de 2025.

[2] “Em uma conversa gravada para a Ethnos, na Universidade de Aarhus em outubro de 2014, os participantes geraram coletivamente o nome Plantationoceno para a transformação devastadora de diversos tipos de fazendas, pastagens e florestas mantidas pelo homem em plantações extrativistas e fechadas, dependendo do trabalho escravo e outras formas de trabalho explorado, alienado e geralmente transportado espacialmente.” (HARAWAY, 2016, p. 206, tradução nossa)

[3] Em japonês, a palavra para fogos de artifício é *Hanabi*. *Hana* significa flor e *Hanabi* são como flores em explosão, *flower-fires*.

[4] Ver *Em votação, cientistas negam que estejamos no Antropoceno, a época geológica dos humanos*. Disponível em: <<https://www.ige.unicamp.br/lehg/em-votacao-cientistas-negam-que-estejamos-no-antropoceno-a-epoca-geologica-dos-humanos/>>. Acesso em 20 de julho de 2025.