

Intersecções entre a história e a geo-história: a arte enquanto observatório do Antropoceno

Chana de Moura

*Faculdade de Belas Artes - Universidade do Porto (FBAUP), Portugal
chanademoura@gmail.com*

RESUMO: Mapeando brevemente alguns eventos desencadeados pelo período denominado, por alguns cientistas, como Antropoceno, este estudo busca estabelecer um observatório deste período através da ótica do campo das artes, do cinema e da filosofia. Pretende-se compreender como práticas artísticas podem ser concebidas de forma a sublinhar as incoerências referentes à intervenção humana no sistema e na atmosfera terrestre. Para tal, este estudo recruta trabalhos de artistas como Alice Miceli, Andrei Tarkovsky e Jacob Kirkegaard, em suas potencialidades de prevenção, educação e crítica em relação a distintas implicações relacionadas ao desastre nuclear de Chernobyl. Assim, é compreendida a possibilidade de trabalhos de arte em atuar como revisita histórica e análise geo-histórica, bem como meios de potencializar críticas às injustiças provocadas pelo Antropoceno.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea; Antropoceno; Energia nuclear; Justiça Climática.

.....

Desencadeado pelo excesso de ações humanas sobre o sistema terrestre, o Antropoceno¹ e o desbalanço de ordem planetária que o caracteriza podem causar consequências aparentemente invisíveis. Isso ocorre porque há inúmeros eventos relativos ao Antropoceno que não podem ser experimentados de forma direta na vida cotidiana. Não é experimentável no dia a dia, por exemplo, o derretimento das calotas polares na Antártida, que avançam para o oceano em volumes preocupantes a cada instante. Uma forma de conceber e situar efeitos referentes ao aquecimento global pode ser observá-los pela ótica dos hiperobjetos. O termo *hiperobjeto*, cunhado por Timothy Morton (2013), compreende hiperobjetos enquanto entidades amplamente distribuídas no espaço-tempo, e que existem em uma escala grandiosa. É precisamente o fato de que muitos hiperobjetos estão espalhados no tempo e espaço que os tornam imperceptíveis ao longo do tempo de uma geração apenas. Por isso é que, para Morton, um exemplo prático de um hiperobjeto pode se tratar, justamente, do aquecimento global.

Nesse contexto, é indispensável complementar que o próprio termo “mudanças climáticas” foi adotado não porque se apresentou mais acurado que “aquecimento global”, mas pela intenção de fazer as pessoas compreenderem que seus maiores efeitos são mudanças no clima e na temperatura, não restritos ao aquecimento planetário (MORTON, 2013, p. 15-30). No final das contas, o vocábulo que identifica a causa é substituído pelo vocábulo equivalente ao seu efeito. É válido ressaltar, inclusive, que tal fenômeno é compreensível se considerarmos que vivemos a era da pós-verdade, um campo fértil para o surgimento de negacionistas climáticos que tendem à recusa de dados científicos. No conflito semântico causado pela volatilidade da “verdade”, a diferença entre as duas expressões é apenas

1 Embora não exista um consenso científico acerca da utilização do termo, *Antropoceno* é um vocábulo frequentemente utilizado para descrever a ideia de uma nova era geológica em que as profundas intervenções humanas na natureza são apontadas como responsáveis por mudanças cruciais nos sistemas terrestres. Pautado pelo posicionamento da raça humana enquanto agente central dessas mudanças (tanto de forma biológica quanto geológica), o termo foi sugerido pelo cientista Paul J. Crutzen no ano 2000.

mais um dos aspectos preocupantes desse período, que é caracterizado pela perda do consenso.

No que diz respeito a desastres ambientais gerados pela ação humana em escalas grandiosas, como no caso de Chernobyl ou Fukushima, as proporções são tão gigantescas que tais desastres só poderiam, de fato, serem visualizados em relação aos seus efeitos. Quando se trata de energia nuclear, as consequências de um acidente são particularmente duradouras. Por isso, o elevado nível de radiação que resiste na atmosfera em decorrência de um acidente nuclear pode também corresponder adequadamente ao que Morton se refere como um hiperobjeto. Neste tipo de evento, as sequelas que o império do invisível transfere para o mundo visível contaminam e permanecem presentes na atmosfera terrestre ao longo de muitas gerações. De qualquer modo, o fato de não se poder enxergar certas implicações ecológicas de forma objetiva e bem distribuída não reverte o fato de que, devido às explosões nucleares, a atmosfera planetária se torna comprometida de forma definitiva.

Embora especialistas afirmem que a energia nuclear se trata da alternativa energética mais limpa disponível (BARANIUK, 2017), há inúmeras controvérsias sobre como controlar reatores e manejar resíduos de forma segura. Entretanto, para ponderar o tema do manejo de resíduo nuclear em seus potenciais desencadeamentos, podemos convocar o documentário *Into Eternity* (2010). O documentário circunda questões referentes à execução de um projeto de magnitude impressionante: a escavação de Onkalo, na Finlândia, um depósito subterrâneo de lixo nuclear que deverá permanecer seguro e intocado por 100.000 anos, o período previsto para o material perder seu poder radioativo. Ao longo da narrativa, nota-se uma preocupação por parte dos profissionais engajados no desenvolvimento do depósito nuclear. Eles se mostram inquietos devido à responsabilidade de enviar uma mensagem tão determinante ao futuro. Além disso, preocupam-se em como sinalizar de forma eficaz os perigos daquele local para os futuros humanos que, por

ali, poderão eventualmente passar. Naturalmente, os profissionais não apresentam uma conclusão sintética para o problema, e o fio condutor da narrativa é justamente tal impasse. Assim, a indagação que perdura ao final do filme é irá o futuro “cooperar” com tal ambição?

Divergindo dos idealizadores de Onkalo, Bruno Latour afirma que há uma imprevisibilidade intrínseca aos desenvolvimentos tecnológicos. Segundo ele, porque “no reino da tecnologia, ninguém está no comando - não porque a tecnologia está no comando, mas, porque, na verdade, ninguém e nada está no comando, nem mesmo um campo de força anônimo” (LATOURE, 1999, p. 298). As observações de Latour, considerando empreendimentos como Onkalo, são particularmente úteis para uma análise crítica da tendência contemporânea de construir projetos, principalmente por meios tecnológicos, sem avaliações profundas de seus fins valorativos. Sob as demandas capitalistas, pouco se pondera sobre a irresponsabilidade tecnocientífica que pode estar contida em desenvolvimentos tecnocientíficos, cujas consequências negativas afetam todo o sistema terrestre. A demanda por rápida resposta monetária parece justificar a falta de planos antecipatórios de prevenção a desastres ambientais causados por diferentes empreendimentos, desde usinas nucleares a plantas de extração de petróleo ou grandes hidrelétricas. Mais especificamente sobre o manejo de energia nuclear, Günther Anders, ainda na década de 60, escreveu sobre a necessidade da ampliação do horizonte de responsabilidade coletiva sobre o uso de tal tecnologia. Anders acentuou que a humanidade não deveria se tornar alheia aos seus próprios produtos:

Na medida em que ações praticadas hoje (explosões para testes nucleares, por exemplo) afetam gerações futuras tão perniciosamente quanto afetam a nossa, o futuro pertence ao âmbito de nosso presente. “O futuro já começou” – pois o trovão de amanhã vem do relâmpago de hoje. A distinção entre as gerações de hoje e de amanhã perdeu o sentido; podemos até mesmo falar em uma *Liga de Gerações*, à qual nossos netos pertencem tão automatica-

mente quanto nós. Eles são nossos “vizinhos no tempo”. Ao pôr fogo em *nossa* casa, não podemos evitar que as chamas atinjam as cidades do futuro, e que as casas ainda-não-construídas das gerações ainda-não-nascidas se reduzam a cinzas junto com nossas casas (ANDERS, 1962).

Segundo o diretor do filme, Michael Madsen, o projeto de construção de Onkalo diz muito sobre o tempo em que vivemos (OBERHAUS, 2017). A humanidade que conhecemos, e que hoje edifica uma obra de escala espantosa como Onkalo, não será a mesma que permanecerá para viver as suas possíveis consequências. Construir um dos locais mais mortais do planeta e almejar que as futuras gerações nunca o acessem, independentemente das circunstâncias futuras, é tão inquietante quanto tentar conscientemente esquecer de algo que construímos. Enquanto não é encontrada solução para tal problema, as consequências de catástrofes relativas à energia nuclear alcançam a estratosfera, alimentando as entranhas das tempestades radioativas. Tempestades que provavelmente voltarão para assombrar o futuro das próximas gerações.

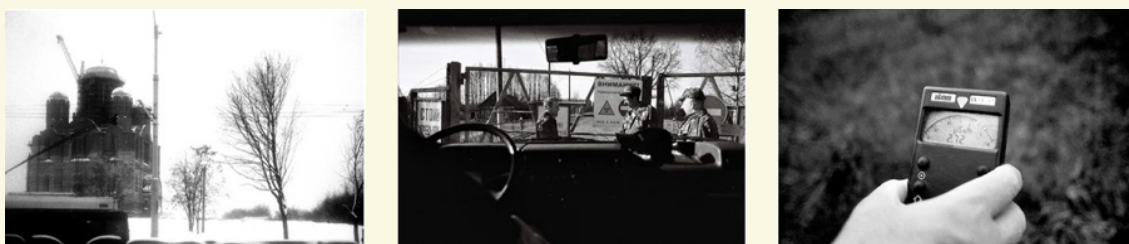


Sem título, Gerd Ludwig, 1993. Criança que nasceu próximo a Chernobyl, e que assim como muitas outras teve de tratar doenças alérgicas como dermatite.

Desastres ambientais são complicações de esfera universal, uma vez que a natureza não se afeta por linhas imaginárias, como as fronteiras que buscam delimitar as nações. A interconectividade dos componentes e seres terrestres é absoluta e vai além de fronteiras projetadas por humanos. Entretanto, o aumento de tsunamis, furacões e epidemias emergem como evidências dessa interconectividade ameaçada, intensificada pela ação humana. Catástrofes climáticas tratam-se, é válido lembrar, de encarnações de algo maior, o aquecimento global (MORTON, 2013). Tais catástrofes mostram a capacidade do metabolismo planetário de responder aos estímulos que lhes são impostos, podendo ser vistos como manifestações da própria intrusão de Gaia, como é argumentado por Isabelle Stengers (2015). Neste sentido, tempestades de radiação residual, oriundas de nuvens radioativas geradas após explosões nucleares, tratam-se apenas de mais um exemplo das relações de causa e efeito inerentes aos ciclos de Gaia.

Eventos relacionados à atividade radioativa excessiva demonstraram historicamente, e ainda hoje demonstram, como a radiação ionizante gera efeitos de longo prazo, tanto à estratosfera quanto ao meio ambiente e seus integrantes. Devido ao poder que a contaminação radioativa exerce sobre os átomos – e subseqüentemente, os danos irreversíveis que causam às células –, mutações genéticas podem não ser constatadas precisamente na época da ocorrência de um desastre nuclear. Entretanto, mutações dessa natureza exercem danos silenciosos e duradouros às diversas espécies habitantes das regiões afetadas por explosões radioativas (SANTORO et al., 2000). Pensando sobre o poder invisível da radiação, a artista visual Alice Miceli, em seu *Projeto Chernobyl* (2006-2010), se guiou pelo propósito de representar visualmente as implicações invisíveis que surgiram no período que sucedeu o desastre nuclear. Ao projetar a série, inicialmente focada na zona de exclusão de Chernobyl, Miceli considerou a gama de contaminação que estaria para sempre presente na atmosfera terrestre a partir do desastre, mas que não seria reconhecível a olho nu:

Em Chernobyl, onde a qualidade definidora do ambiente é a contaminação radioativa invisível, que é penetrante, mas não percebida por nossos sentidos, a questão do projeto passou a ser: ‘Como olhar e por quais meios?’ [...] Vejo o ato de caminhar por espaços impenetráveis como uma forma de resistência. Estou especificamente tentando acessar e oferecer um ponto de vista de dentro de uma terra que foi ocupada (MICELI, 2019)².



Fotografias de documentação do *Projeto Chernobyl*, Alice Miceli, 2007 -2014.

Anos antes de Miceli realizar seu projeto, Andrei Tarkovsky, de forma quase antecipativa, também retratou lugares um tanto equivalentes às zonas de exclusão, que só viriam a existir sete anos após o lançamento de seu filme *Stalker* (1979)³. No filme, o que se compreende como *zona* é um local restrito ao público, pois, em algum momento do passado, este teria sido atingido por um meteoro. Uma particularidade da área restrita é que as leis conhecidas como físicas, ou pertencentes ao âmbito do real, ali não se aplicam. Os agentes, que no filme são conhecidos como *stalkers*, realizam o trabalho de guias e conduzem visitantes pelo interior da zona. Os guias afirmam que a área, por ter supostamente adquirido poderes sobrenaturais após uma aparição alienígena, é capaz de tornar desejos em realidade. As expedições à zona devem ser sempre realizadas com auxílio dos especialistas, devido ao conhecimento exclusivo que estes têm de seu funcionamento: somente *stalkers* sabem os truques e as técnicas para uma circulação segura naquele terreno. Apenas *stalkers* sabem traduzir os sinais invisíveis emitidos pela zona, que põe em xeque

3 O filme é baseado em uma parte do livro *Roadside Picnic* (1972), escrito pelos irmãos Boris e Arkady Strugatsky.

a concepção humana de realidade, desestabilizando a subjetividade individual e coletiva.

A partir de especulações distintas, tanto Tarkovsky quanto Miceli exploram como forças invisíveis podem ser relacionadas a como nós, humanos, buscamos organizar a realidade objetivamente. Aquilo que é concebido como real é frequentemente restrito àquilo que é compatível ao olhar humano, uma tendência que pode tornar restrita a capacidade das pessoas de calcular causas e efeitos referentes às suas ações. Por esse viés, pode-se observar, no trabalho de Miceli, uma dimensão educativa, pois este atua como uma lupa capaz de tornar visível uma verdade inconveniente. O projeto torna possível uma revisita aos fatos, fornecendo uma oportunidade de avaliação do passado. Por um ângulo otimista, o projeto pode atuar como um filtro pelo qual a raça humana é capaz de avaliar as consequências de suas ações sobre o meio ambiente. Além disso, *Projeto Chernobyl* pode ser abordado como uma ferramenta que sublinha a responsabilidade humana sobre um determinado acontecimento. Assim, se um trabalho de arte torna determinado acontecimento visível, ele pode carregar o potencial de tornar os espectadores responsáveis por aquilo que veem. Negar a realidade, neste caso, configuraria apenas um falso conforto de estabilidade por parte do público.

Günther Anders (1962) chegou a uma tese preciosa em relação à era atômica e às tecnologias de guerra que dela derivam. Anders afirmou que esta era seria marcada pela “abolição do ódio”, pois “agressor e vítimas não se odiarão, já que não verão um ao outro”:

[...] o cenário da ação e o cenário do sofrimento estão apartados, pois o sofrimento não ocorre no mesmo lugar do ato, se a ação se torna uma ação sem efeito visível, se o sofrimento se torna um sofrimento sem causa identificável – o ódio desaparece, ainda que de um modo totalmente ilusório (ANDERS, 1962).

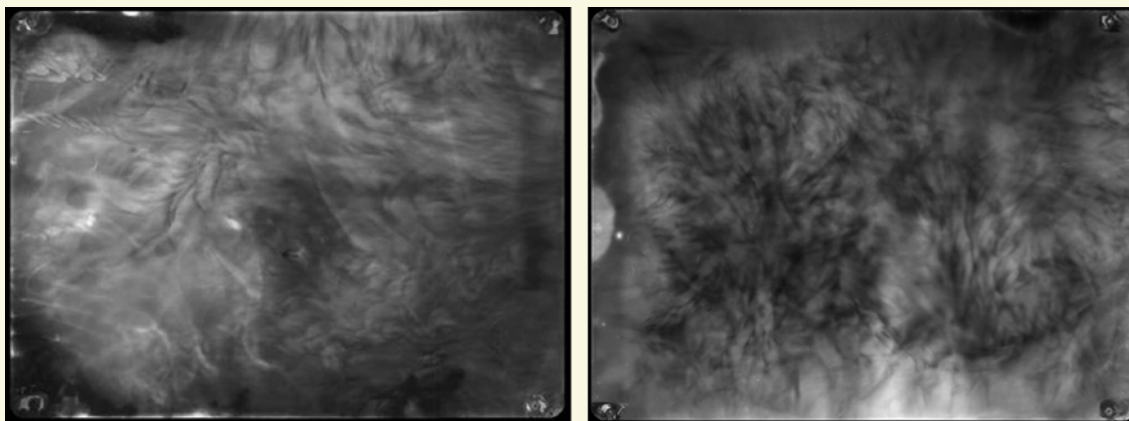
Embora Anders se refira ao sofrimento causado por um inimigo em situações de guerra, é significativo salientar que forças não identificáveis – que no caso da bomba atômica suprime o ódio ao oponente – são também recorrentes no Antropoceno. Como afirmou Morton (2013), não presenciamos, necessariamente, as mudanças atmosféricas na nossa vida cotidiana. Ou seja, é necessário considerar que, frequentemente, o público só tem a oportunidade de perceber as correlações dos fatos ligados ao Antropoceno através da organização em dados. Por este motivo, tal fenômeno pode causar uma lacuna na compreensão humana do que um evento realmente é, e como este aparece em dados científicos. O trabalho de Miceli, por esse viés, contribui para realçar a hipótese de que o público aborda informações relacionadas ao colapso ambiental de acordo com a forma e através de quem os dados são apresentados. Assim, a tradução visual dos fatos realizada por Miceli pode ser capaz de reforçar as evidências de um problema que, até então, seria conveniente ter permanecido invisível.

Em *Stalker*, é o âmbito do invisível que costura a narrativa do filme: aquilo que não está visualmente presente se faz presente, precisamente, em razão deste fator. Ainda que a misteriosa zona restrita possa ter sido usada por Tarkovsky como uma ferramenta dramática com intenções particulares, é relevante lembrar que o desastre de Chernobyl ocorreu anos após o lançamento do filme, e que, na verdade, zonas de exclusão passaram a ser parte do mundo em que vivemos. Por esse ângulo, não seria um exagero apontar a presença de um caráter premonitório e até mesmo um potencial preventivo no filme. Além disso, ao fazermos uma leitura do ambiente vivo portador de subjetividades específicas retratado por Tarkovsky, podemos relacioná-lo a um ambiente natural, que, como afirma Stengers (2015), é, de fato, capaz de responder ao excesso de estímulos exercidos sobre ele. Deste modo, é coerente argumentar que ambientes naturais, sendo portadores de uma inteligência particular, podem se adaptar após a ocorrência de uma catástrofe e, de forma eficiente, restabelecer suas ordens de equilíbrio dinâmico.



Cenas de *Stalker*, dir. Andrei Tarkovsky, 1979.

Diferentemente da ficção, na vida *real* é preciso um pouco mais de profundidade técnica para circular com mínima segurança em locais onde a atividade radioativa é elevada. Em termos de segurança, mesmo os melhores sensores são apenas capazes de traduzir o perigo realmente presente nas zonas de exclusão. Meios de transpor ameaças invisíveis à estrutura da vida como a conhecemos foram considerados por Miceli, ao remodelar em sua obra a compreensão da zona de exclusão de Chernobyl. O fato de que fotografias, neste caso, não dariam conta de capturar o invisível, o resultado de sua pesquisa visual foi uma coleção de trinta radiografias que servem para documentar os efeitos residuais da explosão de 1986. Segundo um artigo (MICELI, 2019) publicado na *E-flux*, já que a radiação gama é invisível aos olhos, Miceli decidiu usar uma técnica radiográfica, que é mais sensível às atividades radioativas. Com esse processo, ela tornou uma energia aparentemente destrutiva não apenas em algo visível, mas também inteligível, através do contato direto da radiação com o filme fotográfico, que permaneceu exposto na região por meses a fio.



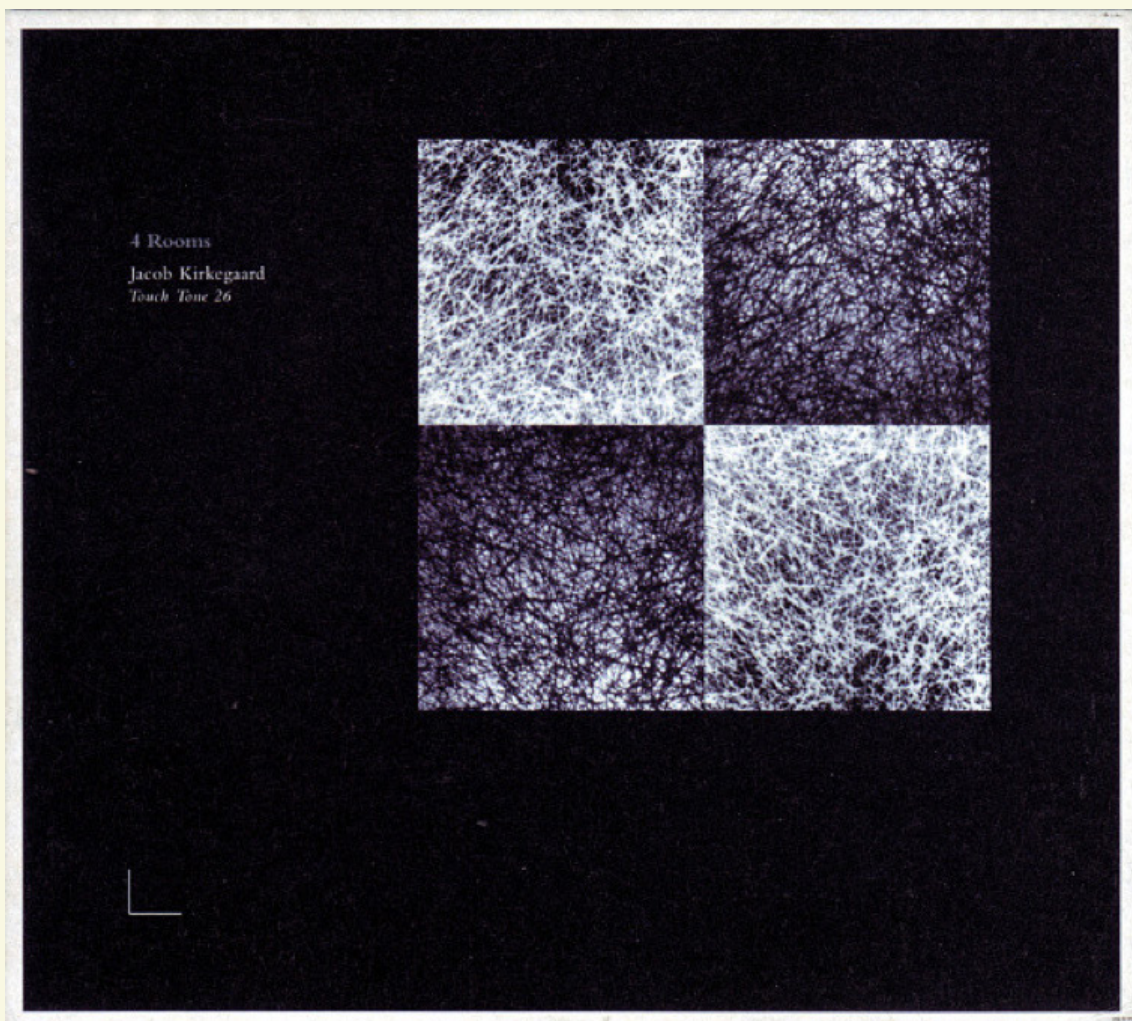
Projeto Chernobyl, Alice Miceli, 2007-2010. Reprodução positiva de negativos radiográficos da série Chernobyl.

Miceli realizou um ato de transferência, descrito por Nicolas Bourriaud como “prática de deslocamento que valoriza enquanto tal a passagem dos signos de um formato para outro” (BOURRIAUD, 2011, p. 141). Para Bourriaud, através de um sistema de traduções e de renovações da ideia de meio, a arte pode elaborar uma intermediação entre o mundo dos vivos e dos fantasmas (BOURRIAUD 2011, p. 141-150). Neste caso, podemos pensar os efeitos radioativos como fantasmas do próprio Antropoceno, e o trabalho de Miceli como um método de comunicação com essas entidades.

Assim como Miceli, o artista Jacob Kirkegaard também desenvolveu um trabalho sobre a zona de exclusão. Em *Four Rooms* (2006), Kirkegaard elegeu quatro prédios da área que antigamente serviam como pontos de encontros para a população soviética: uma igreja, um auditório, um ginásio de esportes e uma piscina pública. O trabalho resultante consiste na captação sonora de cada um desses espaços que, no momento do desastre, tiveram de ser abandonados abruptamente sem que as pessoas tivessem tempo de recolher seus pertences. Os ambientes escolhidos por Kirkegaard são lugares carregados de memórias materiais e imateriais daquele tempo.

Duas décadas após a explosão do reator 4 que, na época, extinguiu a possibilidade de vida humana no local, Kirkegaard explora o fenômeno da radiação através da mediação e tradução sonora. As formas de “silêncio” que se desdobravam em

cada um dos espaços radioativos foram captadas e, então, organizadas em camadas. Em cada ambiente, Kirkegaard gravou cerca de dez minutos, tocando a gravação posteriormente em seu ambiente de origem, enquanto, ao mesmo tempo, gravava o som do mesmo local outra vez. Depois de repetir o mesmo processo inúmeras vezes, as camadas se tornaram densas em uma multiplicidade de sobretons, como ecos de um tempo que ecoa sobre si mesmo em um ciclo permanente. Desenvolvido a partir das inúmeras camadas de “silêncio” sobrepostas, o resultado do processo se transformou em música experimental e o trabalho foi materializado em forma de álbum.



Capa do álbum *4 Rooms*, Jacob Kirkegaard, Selo Touch, 2006.

Em seus trabalhos, Miceli e Kirkegaard fornecem chaves para lidarmos com a realidade ecológica planetária: suas práticas anunciam como a arte pode proporcionar ferramentas para navegarmos as inconveniências que a ação humana repercute no planeta. Segundo Miceli, “o *Projeto Chernobyl* desenterra as camadas por trás do desastre nuclear - uma ameaça contínua à segurança humana e ambiental. A artista questiona o contexto militar, econômico e político de paisagens danificadas como a Zona de Exclusão de Chernobyl, convidando a um confronto da história de nossa sociedade” (MICELI, 2020)⁴. Assim, além de explorar uma “estética do invisível”, ambos os artistas trazem ao mundo oportunidades de salientar incoerências e implicações relativas ao antropocentrismo.

Além de revelar a interconexão intrínseca entre diferentes tempos, há outro ensinamento potencial que desastres ambientais de larga escala podem proporcionar à espécie humana. Poderíamos, por exemplo, tomar o ocorrido em Chernobyl para medir a dimensão da fragilidade da condição fisiológica humana. Enquanto as zonas de exclusão permanecem extremamente nocivas para humanos durante décadas, animais e plantas, que são menos sensíveis à radiação ionizante, se adaptam e prosperam em tais regiões. De forma eficiente, Chernobyl, assim como Fukushima, demonstram a alta capacidade autônoma e regenerativa dos ecossistemas terrestres. Tais eventos relembram que, desde os primórdios, a Terra e suas espécies têm trabalhado coletivamente para aprimorar o sofisticado mecanismo de manutenção da vida. A inteligência planetária, tecida por inúmeras entidades trabalhando em rede, faz da Terra um abrigo da vida diante da hostilidade cósmica. Esta mesma inteligência maior é o que possibilita que locais como Chernobyl e Fukushima possam, organicamente, se reabilitar.

Por vezes, trabalhos de arte, assim como os de Miceli e de Kirkegaard, enaltecem a relevância da tarefa coletiva de perseguir alternativas de coexistência pla-

⁴ TA: “*Projeto Chernobyl* unearths the layers behind nuclear disaster—a continuous threat to human and environmental safety. Miceli questions the military, economic, and political contexts of damaged landscapes like the Chernobyl Exclusion Zone, inviting a confrontation of the history of our society”.



Sem título, 2019. Imagem de câmeras posicionadas nas florestas de Fukushima. Fonte: Lyons *et al.*, *Frontiers in Ecology and the Environment*, 2020

netária, pois seus trabalhos enfatizam as consequências trans-temporais das ações humanas tomadas em um tempo histórico específico. Nesse sentido, é plausível argumentar que, frente às consequências referentes ao Antropoceno, a própria distinção entre gerações se torna anuviada, bem como apontou Anders (1962). Por isso, se considerarmos que o acidente nuclear de Chernobyl não se tratou de um evento isolado, mas que similares situações ocorreram antes e depois desta, pode-se verificar a incapacidade humana em prever os efeitos amplos, e em rede, de suas ações no sistema terrestre. A exemplo dos desastres nucleares, as complicações do Antropoceno parecem estar, cada vez mais, complexificadas pelo poder tecnológico humano.

Assim, uma vez que desenvolvimentos tecnológicos encontram respaldo na narrativa do progresso a qualquer custo, passa-se a normalizar o fato de estes não serem questionados como deveriam em um mundo democrático. É válido recordar que elementos raros da Terra, como metais e pedras preciosas, são fundações essenciais de muitos dos poderosos objetos tecnológicos de nosso tempo, como máquinas a vapor, computadores, telas de LCD, telefones celulares, etc. Ecossistemas e recursos naturais, aos olhos da cultura utilitarista hegemônica, vêm sendo considerados, há séculos, enquanto fontes inesgotáveis de riqueza financeira. Porém, ao passo que ecossistemas colapsam, recursos naturais se tornam escassos e as

mudanças climáticas, conseqüentemente, aumentam, o argumento de crescimento econômico enquanto possibilidade infinita se torna obsoleto. Ailton Krenak (2019) relembra que, enquanto parte desse planeta, a espécie humana é bem-vinda na Terra, e ressalva que o que não é mais bem-vindo é nosso modo de habitá-la. Deste modo, em um cenário global em que as mudanças ecológicas anunciam que os ideais iluministas já são incompatíveis com a realidade planetária, narrativas que divergem de tais ideias se tornam essenciais. Os trabalhos de Miceli ou Kirkegaard, ao assombrarem o mundo com fantasmas que eram considerados do passado, reafirmam a necessidade de aumentar o repertório coletivo de narrativas frente ao Antropoceno. A arte, nesse horizonte, é capaz de gerar perspectivas capazes de contribuir para que os reais responsáveis sejam responsabilizados por suas ações.

Há ocasiões em que o papel tomado pela arte reside em criar consciência, não necessariamente através de ativismo, mas pela sensibilização aflorada através do uso de variados recursos poéticos. No horizonte do Antropoceno, podemos, então, compreender os trabalhos de Miceli ou Kirkegaard como possibilidades de revisão, tradução e amplificação das incoerências desse tempo. Assim, é possível afirmar que ambos os artistas, ao realizarem traduções específicas referentes aos efeitos trans-temporais da radioatividade, oferecem chaves para uma percepção coletiva, espacial e temporal, das conseqüências ao nível intergeracional que são intrínsecas a acidentes nucleares. Segundo Félix Guattari e Gilles Deleuze, “é nosso dever verificar até que ponto cada um de nós pode colocar em funcionamento máquinas políticas, teóricas, libidinais e estéticas, revolucionárias, que podem acelerar a cristalização de um modo diferente de organização social” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 119-120). Nessa jornada, a prática artística pode contemplar as ressalvas de Guattari e Deleuze e sustentar que é um dever de todas as pessoas tanto a sensibilização quanto a mobilização em tempos de crise. Como disse

Owen Gleiberman: “os mais ínfimos atos de resistência são parte integrante do que pode salvar uma civilização” (GLEIBERMAN, 2019)⁵.

REFERÊNCIAS

ALICE, Miceli's. *Projeto Chernobyl at Americas Society*. 2019. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lTePLVYxhWQ&t=169s>. Acesso em: 15 de agosto de 2020.

BEZPIATCHUK, Zhanna. *The people who moved to Chernobyl*. BBC, 2018. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/news/resources/idt-sh/moving_to_Chernobyl>. Acesso em: 15 de agosto de 2020.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante - Por uma estética da globalização* / Nicolas Bourriaud. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____, Nicolas. *Art in the Anthropocene: Humans, Objects and Translations*, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TgBQUE-ZaY4&t=1365s>>. Acesso em 25 e 27 de maio de 2020.

CRUTZEN, Paul J. *Geology of mankind*. Nature, vol. 415, nº 6867, 2002, p. 23.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DEMOS, T. J., *Against the Anthropocene, Visual Culture and Environment Today*. Berlim, Sternberg Press, 2017.

DANOWSKI, Deborah. “Não tem mais mundo pra todo mundo”, diz Deborah Danowski. Pública, 2020. Entrevista concedida a Marina Amaral. Disponível em: <<https://apublica.org/2020/06/nao-tem-mais-mundo-pra-todo-mundo-diz-deborah-danowski>>. Acesso em: 17 de agosto de 2020.

GLEIBERMAN, Owen. *Netflix, Shmetflix: At Cannes 2019, the Movies Needed Every Inch of the Big Screen*. Variety, 2019. Disponível em: <https://variety.com/2019/film/columns/at-cannes-2019-cinema-came-roaring-back-1203226087>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

⁵ Tradução livre, do original: “how the quietest acts of resistance are part of what save civilization”. Disponível em: <https://variety.com/2019/film/columns/at-cannes-2019-cinema-came-roaring-back-1203226087>.

GUATTARI, Félix. *Chaosmosis*. Paul Bains and Julian Pefanis (Trans.). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

_____. *Is This a Dress Rehearsal?* Bruno Latour, 2020. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/P-203-LEMONDE-VIRUS-GB.pdf>. Acesso em: 15 de agosto de 2020.

KRENAK, Ailton. Fala na mesa *Amazônia*, Selvagem Ciclo 2019. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Wn0j1PMw8&ab_channel=SELVAGEMciclodeestudossobreavida. Acesso em 12 de dezembro de 2020.

_____. *La crise sanitaire incite à se préparer à la mutation climatique*. Le Monde, 2020. Disponível em: https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/03/25/la-crise-sanitaire-incite-a-se-preparer-a-la-mutation-climatique_6034312_3232.html. Acesso em: 15 de agosto de 2020.

MADSEN, Michael. *Into Eternity*. Lorraine: Films Transit International, 2010. 1 DVD (76 min).

MICELI, Alice. *Americas Society - Alice Miceli: Projeto Chernobyl*. E-flux, 2019. Disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/288000/alice-miceliprojeto-chernobyl>. Acesso em: 15 de agosto de 2020.

MOORE, Jason W. *Anthropocene, Capitalocene, and the Myth of Industrialization, Part I. World-Ecological Imaginations*. Jason Moore, 2013. Disponível em: <https://jasonwmoore.wordpress.com/2013/05/13/anthropocene-or-capitalocene>. Acesso em: 20 de agosto de 2020.

MORTON, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

OBERHAUS, Daniel. *'Into Eternity' Is a Warning Message for the Future*. Vice, 2017. Disponível em: https://www.vice.com/en_us/article/mgykk3/into-eternity-michael-madsen-onkalo-finland-nuclear-waste. Acesso em: 15 de agosto de 2020.

SANTORO, M. THOMAS, G., VECCHIO, G. *et al.*, *Gene rearrangement and Chernobyl related thyroid cancers*. *Br J Cancer* 82, 315-322, 2000. Disponível em <https://www.nature.com/articles/6690921>. Acesso em 15 de agosto de 2020.

STENGERS, Isabelle. *No Tempo das Catástrofes*. São Paulo: Cosac Naify. Coleção EXIT. 2015.

TARKOVSKY, Andrei. *Stalker*. São Petesburgo: Mosfilm, 1979. 1 DVD (163 minutos).

YURCHAK, Alexei. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

.....
Intersections between history and geo-history: art as an observatory of the Anthropocene

ABSTRACT: *By briefly mapping some events triggered by the period called, by some scientists, as Anthropocene, this study seeks to establish an observatory of this period through the optics of the field of arts, cinema and philosophy. It is aimed to understand how artistic practices can be conceived in order to highlight the inconsistencies concerning human intervention in the Earth's system and atmosphere. To this end, this study recruits works by artists such as Alice Miceli, Andrei Tarkovsky and Jacob Kirkegaard in their potential for prevention, education, and critique regarding some implications related to the Chernobyl nuclear disaster. Thus, it is understood the possibility of artworks in acting as historical review and geo-historical analysis, as well as a tool to enhance the criticism of injustices caused by the Anthropocene. KEYWORDS:* Contemporary Art; Anthropocene; Nuclear Energy; Climate Justice.

Recebido 21/12/2020
Aprovado 24/06/2021