

Por Um Cinema Geológico: visibilidades possíveis para os tempos da Terra

Towards a geological cinema: possible visibilities for Earth's times

Lúcia Ramos Monteiro

Professora adjunta no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

Submetido em 23 de Junho de 2020

Aceito em 14 de Setembro de 2020

RESUMO

Este artigo estabelece as bases do que seria o "cinema geológico". Formulado no estudo de realizações recentes no âmbito do cinema independente e sem objetivar a definição de um movimento estético estruturado, o conceito descreve, antes, as uma modalidade de olhar para um conjunto de filmes com características comuns. No cinema geológico, dinâmicas envolvendo a geosfera, a litosfera e a atmosfera, situadas no fundo da imagem, disputam, na duração dilatada de alguns planos e, em certos casos, dos próprios filmes, a atenção do espectador. Desse modo, as tramas narrativas protagonizadas por personagens, inscritos enquanto figuras no primeiro plano, tornam-se secundárias. Aqui, essas questões serão estudadas no cotejo com alguns filmes do realizador chinês Jia Zhang-ke.

PALAVRAS-CHAVE: *Cinema geológico; análise estética; cinema contemporâneo; longa duração; figura e fundo.*

ABSTRACT

This article establishes the bases of what would be the "geological cinema". Stemming from the study of recent audiovisual productions in the context of independent cinema, the concept does not aim to define a structured aesthetic movement, but mainly to name a way of looking at a set of films having common

Dossiê **O Pensamento Ecológico** - <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 - v. 23, n. 2, 2020

DOI: 10.29146/eco-pos.v23i2.27533

characteristics. In geological cinema, dynamics linked to the geosphere, the lithosphere and the atmosphere, located in the background of the image, compete for the viewer's attention, affected by the dilated duration of certain shots (and of the films themselves). In this way, the intrigue led by the characters, inscribed as figures in the foreground, becomes secondary. Here, these questions will be studied based on some films by Chinese filmmaker Jia Zhang-ke.

KEYWORDS: *Geological cinema; aesthetical analysis; contemporary cinema; long duration; figure and ground*

RÉSUMÉ

Cet article établit les bases de ce qui serait le "cinéma géologique". Issu de l'étude de réalisations audiovisuelles récentes dans le contexte du cinéma indépendant, le concept ne vise pas à définir un mouvement esthétique structuré, mais surtout à nommer une modalité de regard envers un ensemble de films possédant des caractéristiques communes. Dans le cinéma géologique, des dynamiques liées à la géosphère, à la lithosphère et à l'atmosphère, situées dans le fond de l'image, disputent l'attention du spectateur, affectée par la durée dilatée de certains plans (et des films eux-mêmes). De telle sorte, l'intrigue menée par les personnages, inscrits en tant que figures au premier plan, deviennent secondaires. Ici, ces questions seront étudiées à partir de quelques films du cinéaste chinois Jia Zhang-ke.

MOTS-CLÉS: *Cinéma géologique ; analyse esthétique ; cinéma contemporain ; longue durée ; figure et fond*

Introdução

Em diálogo com o impacto da discussão sobre o Antropoceno nos estudos de mídia, no cinema e nas artes, este artigo procura estabelecer as bases do que seria o "cinema geológico". O conceito foi formulado a partir do contato com filmes de diferentes nacionalidades e variados registros, realizados dos anos 2000 em diante. A expressão "cinema geológico" não objetiva definir um movimento estético estruturado, descrevendo antes características presentes em uma parcela do cinema contemporâneo independente e, sobretudo, uma modalidade de olhar e de atenção a que essa produção convida. No cinema geológico, dinâmicas envolvendo a geosfera, a litosfera e a atmosfera, situadas no fundo da imagem, disputam, na duração dilatada de alguns planos e, em certos casos, dos próprios

filmes, a atenção do espectador, de modo que as tramas de narrativas protagonizadas por personagens, inscritos enquanto figuras no primeiro plano, tornam-se secundárias.

Por ora, resumo em três pontos principais as características do cinema geológico (com base em elementos presentes nos filmes e em suas repercussões na postura espectral). Em primeiro lugar está o uso da longa duração (de planos e dos próprios filmes), fonte de estranheza para o espectador habituado ao ritmo de montagem do cinema comercial, o que favoreceria, e esta é uma das hipóteses deste artigo, uma abertura para a percepção do tempo geológico, muito mais dilatado do que o tempo histórico e por definição inapreensível pelo homem¹. Em segundo lugar, observo nas obras estudadas uma relação problemática entre figura e fundo, incitando um olhar mais agudo para o que ocorre no *décor*, espaço comumente negligenciado pelos estudos cinematográficos (Bonamy, 2013) porém fundamental para a formulação do cinema moderno em sua ancoragem realista (Bazin, 2002; Deleuze, 1985). O conflito de escalas entre personagem e paisagem decorrente desse segundo ponto ecoa, novamente, a dificuldade de apreensão da escala geológica, agora também em uma perspectiva espacial. Finalmente, o cinema geológico, ao conferir visibilidade a fenômenos catastróficos, sobretudo meteorológicos, a priori dificilmente visíveis e filmáveis, incita uma reflexão sobre as possibilidades do cinema e do olhar.

Isso pode ser verificado no visionamento de um vasto conjunto de títulos², entre os quais *Inland*, de Tariq Tegua (*Gabbla*, 2008); *Viajo porque preciso, volto*

¹ O historiador francês Fernand Braudel e o também historiador Dipesh Chakrabarty (2018), indiano, estão entre os autores que compararam e problematizaram a relação entre tempo histórico e tempo geológico, seja com o objetivo de defender uma maior atenção aos tempos longos por parte da disciplina historiográfica, como fazia Braudel (1992), ou para sublinhar a dificuldade epistemológica que o Antropoceno representa para a humanidade, como vem colocando Chakrabarty (2018).

² Na origem deste trabalho está a pesquisa de pós-doutorado *Narrativas de dissolução. Problemas contemporâneos para o conceito de cinematografia nacional* (ECA-USP/Fapesp, 2016-2019), complementada pelo estágio pós-doutoral na Universidade de Grenoble (Fapesp, 2019), com o título *As narrativas de dissolução e a visibilidade do fundo cinematográfico*. O corpus preliminar da pesquisa compunha-se de filmes realizados por cineastas do Brasil (Marcelo Gomes e Karim Ainouz), de Portugal (Miguel Gomes), da China (Jia Zhang-ke), das Filipinas (Lav Diaz e Raya Martin) e de Taiwan (Tsai Ming-Liang). No decorrer do trabalho, somaram-se ao conjunto realizadores como a brasileira Ana Vaz e o argelino Tariq Tegua.

porque te amo, de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes (2009); *Há terra!*, de Ana Vaz (2016); e também na maior parte das realizações do filipino Lav Diaz, entre as quais destacam-se *A mulher que se foi* (*Ang babaeng humayo*, 2016) e *Estação do diabo* (*Ang panahon ng halimaw*, 2018), e na obra do cineasta chinês Jia Zhang-ke, sobre a qual este artigo se debruça, analisando mais especificamente *Still Life - Em busca da vida* (*Sanxia haoren*, 2006), *As montanhas se separam* (*Shan he gu ren*, 2015) e *Amor até as cinzas* (*Jiang hu er nü*, 2018).

Na primeira parte deste artigo, trago uma discussão teórica sobre as repercussões das reflexões sobre o Antropoceno no campo do cinema e das artes, apresentando, nesse contexto, gestos que antecedem a articulação entre cinema e geologia aqui proposta. A segunda seção é dedicada ao estudo da filmografia de Jia Zhang-ke, tendo como centro o filme *Still Life - em busca da vida* (2006), rodado em meio à construção da Hidrelétrica das Três Gargantas, evento que repercute em outros filmes do cineasta. É através da obra deste realizador chinês que serão trabalhados os três pontos expostos acima: a questão da longa duração; a relação entre fundo e figura; a visibilidade de fenômenos meteorológicos.

1. Cinema, geologia. Uma articulação incomum?

Já faz duas décadas que o químico Paul Crutzen e o biólogo Eugene F. Stoermer, recomendaram que o período geológico atual fosse chamado de "Antropoceno" (e não mais "Holoceno") (Apud Chakrabarty, 2009, p. 209). Desde 2000, quando se propôs o termo que enfatiza as proporções do impacto das atividades humanas sobre a Terra e a Atmosfera, o debate sobre o Antropoceno expandiu-se de seu campo original, a geologia, para as mais diversas áreas do conhecimento. No campo dos estudos de mídia, cinema e artes, uma série de publicações vem discutindo o assunto nos últimos anos, sobretudo no mundo anglófono, sob diferentes abordagens. Alguns pesquisadores focam em questões específicas à imagem cinematográfica, seja por sua capacidade de "reproduzir" o movimento e a vida, seja por aspectos ligados à sua materialidade. Outros procuram definir o que seria "a estética do Antropoceno" – e vislumbrar

estratégias de resistência.

Se falar em "estética *antropocênica*" sugere a centralidade do homem, sua recusa não é sem relação com a retomada da procura por formas não humanas de olhar, em sintonia com o movimento de "descolonização da natureza" de que fala Demos (2016). Destaca-se, nesse sentido, o trabalho do Laboratório de Etnografia Sensorial de Harvard, e mais especificamente seu emblemático documentário experimental *Leviathan* (2012), realizado por Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel, em que doze câmeras miniatura foram fixadas sobre um navio pesqueiro no Atlântico Norte, trazendo pontos de vista inéditos sobre as aves, os peixes, o mar e os marinheiros – e especulando sobre a perspectiva de um albatroz.

Autora do livro *Inhospitable World*, Jennifer Fay propõe a existência de uma relação muito genuína entre cinema e Antropoceno. Ao associar o "Umheimlich" freudiano à percepção, própria à atual era geológica, de a Terra continuar a mesma embora agora desprovida de seu aspecto familiar e hospitaleiro, Fay recorda a rejeição de Gorky aos filmes-Lumière exibidos em 1896 ("não é a vida, mas a sombra da vida; não é o movimento, mas a sombra não sonora do movimento") para, numa provocadora tautologia, afirmar que:

O Antropoceno é para a ciência natural o que o cinema, especialmente o primeiro cinema, tem sido para a natureza humana. Ele torna o mundo familiar estranho para nós ao transcrever as dimensionalidades da experiência para o celuloide, transformando e transportando temporalmente os humanos e o mundo natural para uma imagem não-hospitaleira (Fay, 2018, p. 3, minha tradução).³

Fay se interessa pelos mundos artificiais criados pelos filmes, dentro e fora dos estúdios, fabricando de maneira artificiosa fenômenos meteorológicos inclementes e ambientes letais, seja para o deleite dos espectadores, seja para propósitos militares ou científicos. A autora afirma que, para além do estranho familiar de matriz freudiana que o cinema cria, haveria nele algo de mais

³No original: "The Anthropocene is to natural science what cinema, especially early cinema, has been to human culture. It makes the familiar world strange to us by transcribing the dimensionalities of experience into celluloid, transforming and temporally transporting humans and the natural world into an unhomey image".

francamente antropogênico:

O cinema não se parece com o Antropoceno somente no aspecto estranho-familiar de seus efeitos estéticos, mas também, na medida em que o cinema tem encorajado a produção de mundos artificiais e simulado climas inteiramente antropogênicos, ele é a prática estética do Antropoceno. Ou, de maneira mais enfática, o cinema nos ajuda a ver e a fazer a experiência do Antropoceno enquanto prática estética (Fay, 2018, p. 4, minha tradução)⁴.

Autores como Jussi Parikka (2015) e Nadia Bozak (2012) também sublinham a indissociabilidade entre cinema e Antropoceno, mas desde uma perspectiva distinta, atenta à interferência da atividade cinematográfica sobre o planeta. O primeiro lembra a materialidade mineral dos suportes audiovisuais, não apenas a película mas também os arquivos digitais, colocando em destaque a contribuição da sétima arte na criação de resíduos tóxicos, lixo eletrônico e desgaste dos recursos naturais.

Já Bozak vê a imagem de natureza fotográfica, tanto fixa quanto em movimento, tanto analógica quanto digital, como um agente de modulação da paisagem, e isso seja em termos simbólicos – a paisagem como categoria estética –, seja enquanto uma realidade física, porque sempre impacta o meio ambiente que representa, notadamente através da geração de resíduos. Num movimento que combina conquista planetária, autoridade colonial, extração infinita de recursos naturais e criação de lixo, Hird descreve a *estética do Antropoceno* como emanção da empresa capitalista e partícipe da subjugação da natureza pelo capital – e sob esse prisma inclusive algumas iniciativas ecológicas podem ser encaradas como parte de um "imperialismo verde" (Hird, 2017, p. 255-256).

Outros autores têm tentado definir a *estética antropocênica* de acordo com o teor apocalíptico das narrativas que produz, em chave elegíaca ou trágica, dentro de uma "retórica do declínio" que pode ser encarada como o reverso de narrativas que determinadas culturas produzem sobre sua própria modernização (Heise,

⁴ No original: "Thus, not only is cinema like the Anthropocene in its uncanny aesthetic effects, but also, insofar as cinema has encouraged the production of artificial worlds and simulated, wholly anthropogenic weather, it is the aesthetic practice of the Anthropocene. Or, to put it more forcefully, cinema helps us to see and experience the Anthropocene as an aesthetic practice".

2008, p. 52; Zylinska, 2014, p. 105-106). Filmes bastante populares, como *2012* (Roland Emmerich, 2009) ou mesmo *Melancholia* (Lars von Trier, 2011), seriam representantes dessa estética antropocênica que se define pelo teor escatológico de suas narrativas.

Parece-me pertinente, antes de prosseguir, registrar algumas ressalvas com relação à parcialidade da humanidade que lideraria o movimento conduzindo ao Antropoceno. A proposta terminológica do químico Paul Crutzen enfatiza, pelo uso do radical *anthropo*, a centralidade da ação humana nos processos devastadores, criando a ilusão de que toda a humanidade é igualmente responsável pela destruição⁵. Descola problematiza por esse viés o termo Antropoceno, que favoreceria o apagamento da injusta desproporção entre os principais causadores de fenômenos como aquecimento global, erosão da biodiversidade, acidificação dos oceanos e poluição (os mais ricos, os grandes capitalistas) e as populações mais vulneráveis a eles (que estão em países mais pobres e em zonas menos industrializadas). Menos hipócrita, sem dúvida, é a escolha do termo "Capitaloceno" (Beau & Larrère, 2018), ou de outras variáveis – Zylinska (2014), por exemplo, vale-se da expressão "end of men" para enfatizar a masculinidade da parcela da humanidade em questão.

Desde uma perspectiva estética herdeira de Flusser, Joanna Zylinska elabora estratégias de resistência – ou, como ela mesma chama, *poéticas alternativas*. Já Hird (2017) fala de *anti-estéticas do Antropoceno*. Tais gestos fazem parte de um esforço comum para desmontar as armadilhas tecnológicas previstas pelo capitalismo. A questão que se coloca, no fundo, é a seguinte: como fazer arte e produzir arquivos do presente para o futuro sem gerar detritos ou produzir objetos para consumo imediato?

Dentre as publicações que têm pensado na *realização fílmica geológica* ou "*geological filmmaking*", destaca-se o trabalho de Litvintseva (2018), que por sua

⁵ Philippe Descola enfatiza a distinção entre *antropização* – efeito da ação do homem nos ecossistemas – e *antropoceno* – "efeito sistêmico mais global, para que as alterações de ecossistemas locais contribuem sem dúvida em alguma medida, mas cujos resultados gerais são uma transformação cumulativa e em vias de aceleração para o funcionamento climático da Terra" (Descola, 2018).

vez se refere ao estudo de Ellsworth & Kruse (2013). A autora se interessa por obras que, para além de uma concepção temática do geológico, "ativam formatos, métodos, modelos, ideias e uma experiência estética que buscam reequilibrar a relação entre 'o humano' e 'o geológico'" (Ellsworth & Kruse, 2013, p. 9). Em sua prática artística, Sasha Litvintseva dialoga com esse pensamento, investindo na materialidade do amianto e no fenômeno da aparição de "sinkholes", ambos capazes de salientar a multiplicidade da vocação da disciplina geológica, interessada tanto em matérias quanto em processos (sedimentação, erosão, etc.), o que faz dela um instrumento particularmente potente na tentativa de apreensão do tempo. Litvintseva coloca assim em evidência a materialidade geológica própria ao cinema; a composição físico-química comum às camadas terrestres e aos filmes, seja em *suporte* fílmico ou digital⁶. Da perspectiva da autora, portanto, toda imagem seria *geológica*. Como, seguindo seu pensamento, negar que toda atividade cinematográfica contribui para o desgaste do planeta?

Minha proposta inscreve-se no prolongamento do que coloca Litvintseva, sobre as elevadas possibilidades que as imagens em movimento oferecem no que diz respeito à lida com "os aspectos imperceptíveis embora altamente materiais do Antropoceno" (2018, p. 109). Neste artigo, concentro-me nos limites da percepção espectral, distanciando-me de Litvintseva por não aprofundar-me na questão da materialidade cinematográfica. Por outro lado, opto por um recuo na historiografia e nas teorias do cinema para associar as bases conceituais do *cinema geológico* ao pensamento de André Bazin e de Fernand Braudel. Sem dúvida em função de sua formação em ciências naturais⁷, Bazin sempre se valeu do vocabulário geológico em seus textos sobre cinema, mostrando-se especialmente sensível às durações longas. No campo da história, Fernand Braudel, também influenciado pela geologia, tornou-se célebre por sua defesa da abertura da

⁶ Litvintseva enfatiza o aspecto material da produção audiovisual, inclusive em sua forma digital, que também depende de objetos materiais de estocagem, fabricados a partir de elementos minerais, como o lítio e o amianto.

⁷ Bazin fez seus estudos científicos na École Normale Supérieure de Saint-Cloud, e as metáforas biológicas e geológicas que empregava em seus textos sobre o cinema têm ligação direta com as matérias que estudou ali (geografia, geologia, botânica, zoologia). A esse respeito, cf. o estudo de Ludovic Cortade (2017).

historiografia às temporalidades distendidas, escapando à história tradicional, a que poderíamos chamar de ocorrencial ou eventual (em francês, *événementielle*), a partir de François Simiand e Paul Lacombe (Braudel, 1992, p. 13-14).

Questões de geologia são de fato tematizadas nos filmes aqui estudados – bem como numa série de outros títulos da história do cinema⁸. *Still Life*, de Jia Zhang-ke, tem como pano de fundo a construção da barragem e da hidrelétrica das Três Gargantas, grande obra de engenharia que não somente impacta o relevo da região, mas também altera o eixo de rotação da Terra. Em *As montanhas se separam*, o realizador dá a ver a erosão de um conjunto de falésias na costa australiana. Ainda assim, este estudo não se restringe ao nível temático. Procuo observar, sobretudo, a maneira como certos filmes favorecem uma percepção geológica, que coloca em xeque a centralidade do homem no cinema. Nesse contexto, a discussão sobre o cinema geológico mobiliza questões recorrentes nas discussões sobre o Antropoceno, que poderíamos aqui resumir nos seguintes itens:

- a. o diagnóstico de uma extinção extremamente rápida e a consequente sensação de aceleração vertiginosa do tempo, característica do estado avançado do capitalismo;
- b. a dificuldade epistemológica em fazer coincidir duas escalas temporais a priori incompatíveis: a histórica e a geológica;
- c. como consequência do efeito estufa e da exploração excessiva dos recursos naturais do planeta, o aquecimento global sugere uma meteorologia que se torna gradativamente mais hostil à vida; e
- d. a inversão da configuração habitual entre homem e ambiente, figura e fundo, em que pese a observação de Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro: o ambiente, algo que normalmente nos rodeia ("l'ennvironnant"), passa a figurar no centro de nosso olhar e de nossas preocupações

⁸ O interesse pela geologia terrestre e por fenômenos geológicos está presente em uma vasta coleção de filmes, desde o cinema dos primeiros tempos. Podemos pensar, por exemplo, em Méliès e em sua técnica de animação dos fundos, simulando erupções vulcânicas, explorando a calota polar ou o fundo do mar (como em *Erupção vulcânica na Martinica*, de 1902, ou *A Conquista do Polo*, de 1912). Jean Epstein, por sua vez, descreve a vertigem de adentrar a cratera de um vulcão (Epstein, 1926) e, através das potencialidades do olho-máquina, consegue forjar a visibilidade de uma inversão na linha do tempo com a imagem de ondas que se quebram contra os rochedos (em *O Tempestário*, 1947).

(Danowski & Viveiros de Castro, 2014).

2. Jia Zhang-ke, longa duração e narrativa de dissolução

Nos últimos anos, a discussão sobre as implicações da duração dilatada de planos e de filmes vem ganhando espaço nos estudos cinematográficos, e não apenas no âmbito do chamado "slow cinema". Característica marcante do cinema contemporâneo independente⁹, a longa duração tem sido encarada como sinônimo de resistência em uma época marcada pela aceleração do ritmo de edição no cinema mais comercial (Balsom, 2007) e por exigências de eficiência e disponibilidade 24 horas por dia, sete dias por semana (Crary, 2014). É possível associar tal característica ao uso do suporte digital e às teorias recentes sobre o pós-cinema ou o cinema pós-fílmico.

Neste artigo, as implicações da duração dilatada serão encaradas em primeiro lugar como contraponto à sensação de aceleração rumo ao precipício que acompanha o diagnóstico da iminência da extinção da vida humana no planeta, nomeadamente em função das mudanças meteorológicas e do ritmo da atividade econômica no estado avançado do capitalismo. Além disso, no âmbito da categoria interpretativa que o cinema geológico representa, a sensação de lentidão ocasionada por alguns filmes, sobretudo através do afrouxamento do drama e da ação, ecoa a dificuldade epistemológica que o tempo geológico representa. Nesse sentido, Chakrabarty aponta que a proposta do Antropoceno traz um problema inédito para a geologia: até agora, os marcos definidores de cada era geológica não tinham conexão com a história; já a passagem do Holoceno ao Antropoceno se relaciona com a intensificação do impacto humano sobre o planeta e, por essa razão, entre seus possíveis marcos estão a Revolução Industrial e a Segunda Guerra Mundial (não há consenso a esse respeito). Finalmente, a duração expandida será entendida como algo que favorece a percepção de fenômenos

⁹ Lembro, embora não seja o foco do presente artigo, a duração dilatada de séries televisivas e o hábito de "maratoná-las", que faz com que espectadores passem algumas dezenas de horas assistindo a uma mesma "obra".

geológicos, em princípio imperceptíveis a nossos olhos porque se desenvolvem em uma escala temporal incompatível com a vida humana. Em seus filmes, Jia Zhang-ke encontra meios para conferir visibilidade a mudanças geológicas – como a transformação do relevo e dos subterrâneos da região das Três Gargantas pela construção da barragem, em *Still Life*, e a erosão de um conjunto de falésias na costa australiana, em *As montanhas se separam*.

Ao longo da história do cinema, a duração convencional dos filmes variou muito, com movimentos de ampliação e redução acompanhando inovações técnicas e demandas comerciais. Na transição para o século 21, as possibilidades do digital favorecem a dilatação dos tempos de tomada e da obra filmica, em função da diminuição nos custos de rodagem, da menor limitação material na duração dos planos e da facilidade relativa de exibição, sobretudo no que se refere ao transporte. Se no caso de cineastas como o filipino Lav Diaz ou o húngaro Béla Tarr a duração dos filmes extrapola em muito a média de duração das sessões convencionais, de cerca de 100 minutos, o cinema de Jia Zhang-ke não comporta títulos exacerbadamente longos. O cineasta chinês costuma, no entanto, aparecer com relativa frequência na literatura dedicada ao "slow cinema" sobretudo por seus planos longos e pela sensação, subjetiva, de lentidão que seu cinema proporciona.

Aqui, concentro-me em duas dimensões da duração no cinema de Jia Zhang-ke: por um lado, a matriz baziniana de seus planos longos, um dos pilares do realismo de seus filmes, inscrevendo-os em um espaço real em transformação; por outro lado, os filmes de Jia, quando vistos em conjunto, perfazem uma grande – e longa – narrativa, a das mudanças da China pós-maoísta.

Os planos longos do cineasta chinês são de reconhecida matriz baziniana. Em seu trabalho sobre as origens do pensamento de Bazin, Ludovic Cortade (2017) restitui a proximidade do crítico francês com a *École des Annales* e investiga seu interesse pela "temporalidade longa"¹⁰, retomando a relação de Marc

¹⁰ Atento ao fato de que o cinema era então uma arte ainda jovem, diferentemente da pintura ou da literatura, Bazin defendia que era preciso, ao pensar o cinema, levar em conta, nesse processo de largo fôlego, as influências de outras artes – ao invés de negá-las, como preconizavam os

Bloch e Lucien Febvre com disciplinas como geografia e geologia. Na mesma década de 1950 em que Fernand Braudel defendia que a historiografia levasse em conta o tempo longo, André Bazin propunha uma visão do cinema calcada na observação da duração longa, ininterrupta¹¹. Isso está expresso quando escreve a respeito das virtudes das ações reproduzidas sem cortes.

O autor, como se sabe, tornou-se célebre pelo elogio à realidade e à verdade do plano sequência – e pelas críticas ao corte e à montagem por aquilo que esses “artifícios” escondem. A defesa da continuidade aparece, por exemplo, nos textos sobre o cinema neorrealista e mais diretamente em “Montagem proibida”. Publicado originalmente nos *Cahiers du cinéma* entre 1953 e 1957, o texto comenta o filme *Balão vermelho* (*Le ballon rouge*, 1956), de Albert Lamorisse, em que um balão segue um garoto. Sem recusar os artifícios presentes no filme de Lamorisse, Bazin valoriza a realidade da filmagem e sua autenticidade:

É preciso que o imaginário tenha na tela a densidade espacial do real. A montagem só pode ser utilizada em seus limites precisos, sob a pena de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica. Por exemplo, o realizador não pode escamotear pelo campo/contracampo a dificuldade de dar a ver aspectos simultâneos de uma ação (Bazin, 2002, p. 56, nossa tradução).

Nota-se, na escrita de Bazin, a presença da dialética bergsoniana entre instante e duração. Em outras passagens, sobressaem o fascínio pelo tempo geológico e a defesa da necessidade de se examinar o tempo presente como parte de um processo amplo, que não deve restringir-se à temporalidade dos acontecimentos mais recentes. Assim como o historiador Fernand Braudel, Bazin escrevia pouco tempo depois do final da Segunda Guerra Mundial, período marcado pela ruptura que a catástrofe havia imposto à história da humanidade,

partidários do “cinema puro”. Tom Conley vai discorrer sobre esse movimento, atento à concepção baziniana de “evento” e “evolução”. Sua fina análise da escrita de Bazin, publicada no livro *Opening Bazin* (2011), observa, entre outras coisas, as metáforas biológicas e geológicas convocadas por Bazin com o objetivo não só de colocar em perspectiva a temporalidade do filme, mas de situar a breve história do cinema dentro de um caminho evolutivo mais amplo, e que não segue sempre a mesma direção.

¹¹ Essa associação entre o pensamento de Bazin e o de Braudel no que se refere à longa duração também está presente no capítulo que escrevi sobre os tempos longos de *Canção para um triste mistério* (Hele sa hiwagang hapis, 2016), de Lav Diaz (Monteiro, 2019).

clarão opaco que parecia capaz de obliterar a visão do que existia antes – daí a originalidade e a coragem da postura de ambos. Jia Zhang-ke leu Bazin enquanto estudava cinema e em diversas ocasiões manifestou seu apreço pelas propostas do crítico francês. É verdade que o realismo de suas longas tomadas é de certo modo mitigado por manipulações digitais, criando efeitos especiais fantasiosos.

Para além do realismo conferido pela duração, há, como foi dito acima, a hipótese de o conjunto dos filmes de Jia perfazerem uma grande narrativa. Contribui para tal hipótese a recorrência, em diferentes filmes, dos mesmos atores, interpretando personagens de mesmos nomes, dotados de um passado comum. É o caso de Zhao Tao e de Han Sanming, figuras constantes em seu cinema desde *Plataforma* (*Zhantai*, 2000).

Tao e Sanming protagonizam *Still Life*, longa-metragem de 2006 em que duas histórias de amor, migração e separação ambientam-se em Fengjie. A cidade prepara seu próprio desaparecimento em decorrência da inundação provocada pela Barragem das Três Gargantas, em construção na época das filmagens. Jia revisita essa paisagem do Sichuan sete anos mais tarde em *Um toque de pecado* (*Tian zhu ding*, 2013): Han Sanming, ator que em *Still Life* tinha papel protagônico, torna-se secundário, desempenhando novamente o papel de um trabalhador das minas do Shanxi que chega a Fengjie em busca da filha e da ex-mulher, desembarcando no mesmo porto; a diferença, agora, é o horizonte pontuado por arranha-céus ultramodernos e a absoluta ausência das construções tradicionais cujos derradeiros momentos havíamos testemunhado no filme de 2006. Em *As montanhas se separam*, Sanming é visto de relance, ainda trabalhando em uma mina de carvão. Zhao Tao e Sanming desenham, através da obra de Jia, um percurso histórico e geográfico que transborda as fronteiras entre os filmes, construindo uma enorme e interminável narrativa, abarcando desde os anos 1980, vistos em *Plataforma*, até 2025, em *As montanhas se separam*.

As montanhas se separam desenha um percurso temporal, geográfico e cinematográfico preciso. O filme compreende três tempos: 1999, 2014, 2025. Na narrativa, Tao e Jinsheng (Yi Zhang) casam-se em Fenyang na primeira parte do filme e, em 2014, encontram-se separados, ela permanecendo em sua cidade, ele

vivendo com o filho e uma nova mulher em Shanghai. Em 2025, Dollar, o filho do casal, mora com o pai na Austrália – o nome do garoto, indicativo da admiração dos pais pela moeda estadunidense, provoca risos entre seus colegas australianos, evidentemente. O filme começa e termina ao som de *Go West*, hit da *disco music* criado pelo Village People nos anos 1970. Na sequência inicial, o trio de protagonistas (Tao, Jisheng e Langzi) dança junto a outros personagens a versão criada pelo grupo britânico Pet Shop Boys em 1993.

A música pop pontua a filmografia de Jia Zhang-ke (Mello, 2019), de modo geral transmitindo um individualismo reprimido durante o período em que os valores coletivos predominavam, e que encontra vias de expressão, entre outras coisas, nos ritmos importados chegados ao país em meio à abertura política iniciada nos anos 1970. Aqui, a letra da canção em inglês funciona como apologia do deslocamento em direção ao Ocidente. Na sequência final, já em 2025, veremos Tao dançar sozinha a mesma melodia, mas desprovida de letra, sob uma neve criada artificialmente em pós-produção. De uma ponta do filme à outra, envelhecem os personagens, envelhece o cinema, se entristece a China.

Em 2025, na Austrália, Dollar faz um passeio romântico de helicóptero com sua professora de mandarim. O casal sobrevoa falésias emblemáticas da costa australiana, conhecidas como “Doze Apóstolos”. Na parte anterior, em 2014, o pequeno Dollar havia mostrado imagens daquele relevo a sua mãe (Figs. 1 e 2). No helicóptero, a namorada diz a ele: “quando cheguei aqui, eram oito. Agora só restam três”.



(Figs. 1 e 2) Fotogramas de *As montanhas se separam* (Jia Zhang-ke, 2015) que mostram a dissolução da paisagem: imagem dos "doze apóstolos" do relevo australiano vista no tablet de Dollar em 2014 e, em 2025, as falésias que sobreviveram à erosão, observadas em sobrevoos de

helicóptero (para chegar a tal imagem, o filme produz um apagamento digital de algumas das falésias).

Vistas em dois momentos distintos do filme, 2014 e 2025, as falésias australianas de fato enfrentam um processo erosivo. O diálogo sobre elas aciona, na memória do espectador, o desaparecimento do relevo das Três Gargantas e, num nível metafórico, a diluição da cultura, dos costumes e das artes tradicionais num ambiente pós-moderno de neutralidade, evolução acompanhada pela própria polidez da imagem digital. O processo erosivo enfrentado pelas falésias australianas é emblemático do desejo de longa duração constante no cinema de Jia. Embora com textura digital e baixo teor realista, o desgaste do relevo num intervalo diegético de uma década relembra os longos arcos temporais presentes no interior de diversos filmes do cineasta (como *Plataforma*, *As montanhas se separam* e *Amor até as cinzas*), que não raro valem-se de imagens filmadas em épocas distintas.

De filme em filme, esses longos arcos temporais repetem em geral um movimento de constante desgaste, que envolve o tecido social chinês, as inscrições da tradição na paisagem, a preservação da memória. É por isso que sua obra pode ser vista como "narrativa de dissolução"¹². O contato com a construção da barragem das Três Gargantas, durante as filmagens de *Still Life* e *Dong*, é fundador desse movimento para Jia Zhang-ke, e determinante em sua obsessão em retornar ao local periodicamente desde então. De fato, pesquisas anteriores haviam observado, em *Still Life*, a dissolução da arquitetura de Fengjie e do relevo das Três Gargantas em decorrência da construção da barragem, processo que também envolve o apagamento de todo um modo de vida, de uma memória coletiva

¹² O termo "narrativas de dissolução" vale-se da polissemia do segundo termo – em seu sentido físico-químico, diluição de um soluto em um solvente. Para Jia, essa dissolução envolve tanto o desaparecimento de parte do relevo das Três Gargantas sob as águas da barragem e as falésias da costa australiana, quanto o próprio cinema, em sua passagem das bitolas analógicas para os suportes digitais. De fato, depois de algumas experiências em 35mm e em VHS, a adoção da filmagem digital por Jia Zhang-ke, associada a um registro realista baseado em planos sequência, e pontuada por efeitos especiais, apontaria para uma dissolução que envolveria o próprio cinema em sua ontologia de matriz baziniana. (Monteiro, 2018). Para uma análise detalhada da obra de Jia Zhang-ke, cf. Mello, 2019.

(lembramos do sítio arqueológico da cidade, que abrigava um cemitério milenar) e da própria imagem cinematográfica.

3. Figura, fundo e a vista enevoadada

Há, em *Still Life*, alguns momentos em que os personagens pausam seus trajetos de busca e apenas olham a paisagem. Nessas ocasiões, torna-se visível a atmosfera úmida da região das Três Gargantas, numa estranha desconexão entre figura e fundo que parece sugerir uma forma visual da catástrofe iminente. A paisagem de Fengjie, prestes a ser inundada em função da construção da barragem e da usina hidrelétrica das Três Gargantas, aparece na tela já escondida por uma espessa neblina, numa maneira complexa de mostrar e esconder a geografia de um lugar que está preparando seu próprio desaparecimento sob a água. É como se um véu opaco se impusesse entre as margens do Yangtzé e os personagens, entre figura e fundo (Fig. 3).



(Fig. 3) Sanming observa o relevo das Três Gargantas antes da inundação final em um dos momentos contemplativos de *Still Life* (Jia Zhang-ke, 2006): um espesso véu esbranquiçado na imagem parece sublinhar a separação entre personagem e paisagem, instaurando uma problemática relação entre figura e fundo.

Ver uma paisagem em vias de desaparecimento soa como um paradoxo. Na realidade, influências da pintura imperial chinesa e da poesia tradicional podem explicar essa dialética peculiar, caracterizada pelas dimensões reduzidas da figura

humana em contraste com a imensidão da natureza, e pela visibilidade aguda das nuvens, um tema explorado em profundidade por Hubert Damisch (1972). A presença das nuvens na poesia e na pintura chinesas relacionadas à região das Três Gargantas (por exemplo nos versos de Li Bai, Du Fu e Wang Wei) ajuda a explicar o meio nebuloso que separa e une, no filme, figuras humanas e paisagem.

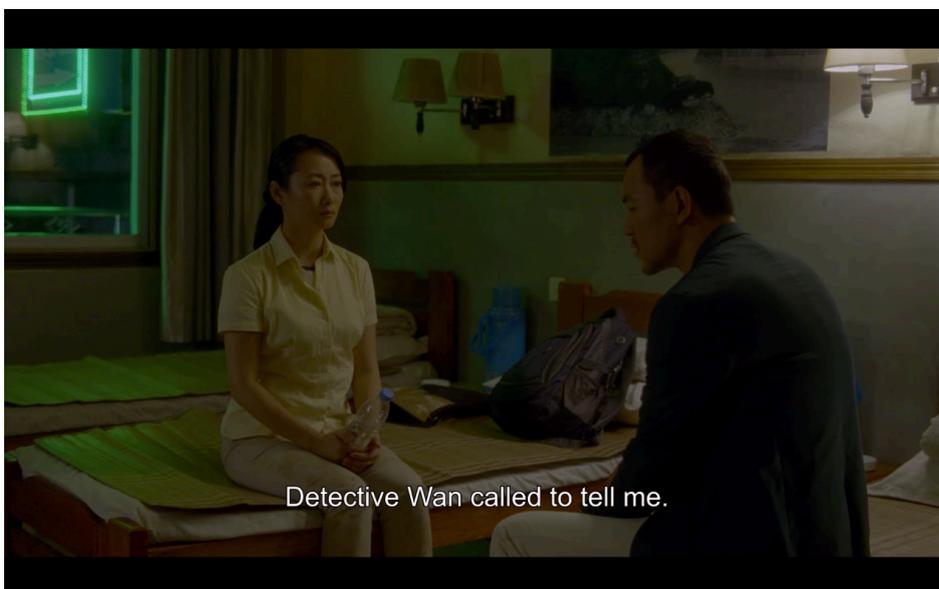
Essa peculiar (des)conexão é produzida visualmente, destacando a massa de ar que se situa entre a paisagem e as figuras humanas que a contemplam de tempos em tempos, reforçando, conseqüentemente, a vulnerabilidade dos locais em que são vistos os personagens. Em praticamente todos os filmes de Jia Zhangke, a difícil relação entre homem e mundo é marcada pela imagem de diversos tipos de tecidos que separam os personagens dos espaços por onde transitam. No mais recente *Amor até as cinzas* (2018), Jia retorna às Três Gargantas, oferecendo um novo passado e um novo futuro para a história de uma das protagonistas, Tao. Sobre esse retorno ao lugar, o cineasta afirma, em uma entrevista:

Quando por acaso cheguei à região, na época em que ali havia o grande canteiro de obras da barragem, que influenciou a vida de milhões de pessoas, rapidamente uma ferida se abriu em mim e ela nunca cicatrizará por completo. Mesmo com meu novo filme essa ferida continua doendo. É como se esse lugar simbolizasse a maneira como as coisas ocorrem na China, qual uma maquete, representando a interação entre os aspectos econômicos, políticos, e a vida dos indivíduos (...). Quando voltei às Três Gargantas depois de doze anos, fiquei frente ao vestígio do que simbolizava a modernidade. Mas um vestígio dissimulado, apagado, esquecido, no sentido de que todos os conflitos – as pessoas destruídas, deslocadas – tudo havia escorrido com as águas. Não há mais vestígio, são vestígios invisíveis. Isso despertou em mim o desejo de relatar essas transformações de uma outra maneira. (Franck-Dumas, 2019, minha tradução).

A atriz envelheceu, mas o filme instaura um *raccord* perfeito entre 2006 e 2018, encobrendo, com efeitos especiais, as marcas do tempo sobre sua aparência. A temporalidade vertiginosa do filme se situaria num futuro do pretérito impossível, em que marcações nas rochas indicam sempre uma inundação no porvir. O momento em que Tao e Bin se reencontram em *Amor até as cinzas* constitui um reencontro em tudo distinto daquele que os ex-amantes têm em *Still Life*. Eles vão para um quarto de hotel onde, num plano de 10 minutos, sem cortes,

conversam sobre o tempo que passaram separados. A câmera acompanha os deslocamentos dos personagens pelo *huis-clos*. Vemos e ouvimos a chuva incessante do lado de fora. Nas paredes, observamos imagens das Três Gargantas em distintos momentos – sempre antes da inundação (Figs. 4, 7 e 8).

Na parede, marcas de mofo (Figs. 5-6) funcionam como lembranças da umidade que invadia o quadro quando a inundação ainda estava no horizonte. As manchas esverdeadas no fundo fazem figura, fazendo referência a um só tempo à força da natureza e à força de uma modernidade que tenta domesticá-la.





(Figs. 4-8) Imagens do plano sequência de 10 minutos de *Amor até as cinzas* (Jia Zhang-ke, 2018): Tao e Bin, sentados um de frente para o outro, tendo na parede de fundo uma imagem das Três Gargantas antes da inundação; Bin de costas, frente à janela, e, na parede, marcas de mofo (detalhe da ampliação ao lado); quando Tao se levanta, nova vista sobre imagem das Três Gargantas na parede do quarto; nova imagem das Três Gargantas, agora em um sintomático calendário.

A política da longa duração posta em prática por Jia Zhang-ke não reside apenas na escolha de filmar esse reencontro – que reafirma a separação – em um plano sequência de 10 minutos, o mais longo do filme. Mais importante é a insistência com que o cineasta filma uma mesma região através das décadas, acompanhando o envelhecimento dos atores, o desgaste da natureza, a transformação das condições de vida. Mais significativa, ainda, é a ficção que transborda de um filme a outro, como as águas de uma represa cheia demais.

Através da maneira como a umidade se faz presente na tela em *Still Life* e *Amor até as cinzas*, somos incitados a vislumbrar uma "inversão irônica e mortífera, sempre contraditória" própria a nossa época: o que nos cerca ganha centralidade e os humanos tornam-se secundários. Como colocam Danowski e Viveiros de Castro, pensando a transformação dos humanos em força geológica, na crise do meio ambiente característica do Antropoceno, o ser humano, habitualmente "cercado" pela natureza, passa a olhar para a paisagem de fora para dentro e aquilo que nos cerca torna-se objeto de nosso olhar (Danowski & Viveiros de Castro, 2014, p. 228-229)¹³.

¹³ Em francês, o termo para meio ambiente, *environnement*, significa literalmente aquilo que nos cerca e tem o mesmo radical de *environner*, rodear, cercar. De difícil tradução, o trecho acima afirma que, na crise ambiental atual, o que era "ambientado" torna-se "ambiente", e reciprocamente. Ou seja, que passamos a colocar foco não no que estaria no centro – os humanos – mas naquilo que os rodeia, o meio ambiente. O assunto será retomado mais adiante.

A visibilidade acrescida que o fundo cinematográfico adquire com a duração expandida nos conduz de volta aos primórdios do cinema. É célebre a anedota sobre a relação dos primeiros espectadores dos irmãos Lumière, mais espantados com o movimento das folhas no fundo do que com a performance do bebê no primeiro plano, em *Repas de bébé* (1895). Para além desse encantamento inicial, no entanto, o "arrière-plan" foi frequentemente negligenciado por espectadores e estudiosos do cinema. No pós-guerra, os textos de Bazin marcam um momento em que os olhares se voltam ao fundo da imagem cinematográfica – que, para ele, é *profondeur de champ*. Para o teórico francês, a riqueza do cinema estava na relação entre o primeiro plano e o pano de fundo e o verdadeiro *fond cinématographique* de que nos fala Bonamy (2013) é real, filmado ao mesmo tempo que a performance dos atores.

Em função da continuidade, elemento central dos planos sequência, os filmes do neorealismo reverenciados por Bazin e comentado por Deleuze marcam um momento de virada nas relações entre figura e fundo – em que o fundo deixa de ser o lugar da transformação para tornar-se um lugar *em transformação*. No cinema de Jia, o vislumbre do fundo dinâmico não se dá sem dificuldade: a sensação de visão turva acompanha momentos-chave de seus filmes, a exemplo da observação da umidade/iminência da catástrofe em *Still Life*.

A dificuldade de visualização do futuro é marca da modernidade e acompanha conceitualmente as discussões sobre o Antropoceno. Como coloca Mirzoeff (2014, p. 213), é impossível "vê-lo diretamente", apenas "visualizá-lo", o que não é o mesmo de "vislumbrá-lo". Na realidade, de acordo com o teórico da cultura visual, mesmo o exercício de visualização é algo complexo, pois se trata de uma tarefa em geral empreendida por agentes envolvidos na ação que precisa ser visualizada (ele cita o exemplo do general que, diante de seu extenso campo de batalha, combina visão com informação e imaginação para visualizar, posto que é impossível enxergar tudo).

Para Mirzoeff, nesse sentido, "o Antropoceno é uma máquina criada pelo homem que agora se dobra inconscientemente sobre sua própria destruição, uma intencionalidade sem intenção", numa adaptação da definição kantiana de estética

(Mirzoeff, 2014, p. 213, minha tradução¹⁴). Leitora de Mirzoeff, Hird (2017) coloca que "o Antropoceno, enquanto período biológico e geológico, requer a tarefa impossível de visualizar a própria globalidade (da geosfera à estratosfera)" e "uma estética do Antropoceno" só poderia completar-se por meio de uma visualização seletiva, o que o Iluminismo fornece" (2017, p. 256)¹⁵.

Nossa dificuldade em imaginar a catástrofe seria agravada por essa incompatibilidade de escalas e pelo caráter "hiperobjetivo" das mudanças climáticas e dos materiais radioativos. Para Danowski e Viveiros de Castro, os "hiper-objetos" de que fala Morton "desafiariam nossa percepção do tempo e do espaço porque, entre outras características, persistem ou produzem efeitos cuja duração excede as escalas da vida humana – individual, coletiva e, possivelmente, da espécie *Homo sapiens*" (Danowski & Viveiros de Castro, 2014, p. 231; Morton, 2012 ; 2013).

Sem pretenderem forjar qualquer tipo de *visualidade objetiva* para tais fenômenos, os filmes do cinema geológico colocam em prática diferentes estéticas e políticas sustentadas pela *longa duração*, convidando o espectador a exercitar um olhar e uma forma de atenção *diferentes* do habitual. Desse modo, oferecem um acréscimo de visibilidade para fenômenos que ocorrem não no primeiro plano, mas no *fundo* das imagens, o *fundo cinematográfico*.

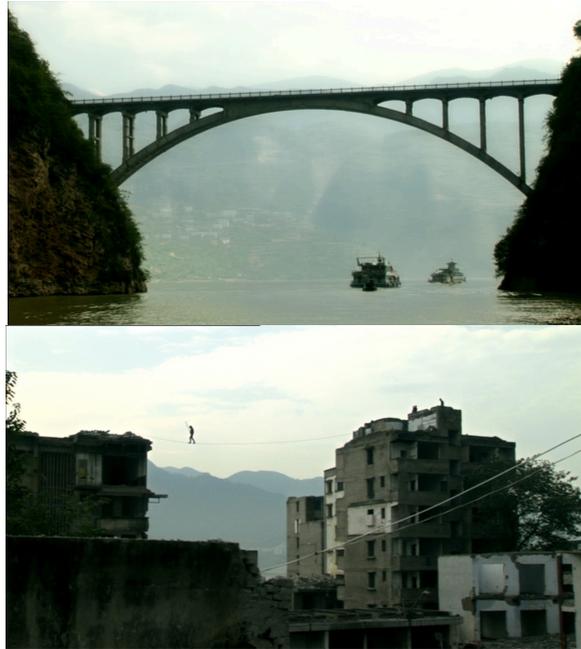
Considerações finais

Pensar em *cinema geológico* implica em estudar obras que se interessam pelo comportamento das forças da natureza na ausência do homem. Na filmografia de Jia Zhang-ke, e marcadamente em *Still Life*, vemos, não raro em passagens sem diálogo e com pouca função narrativa, figuras humanas diminutas (ou mesmo

¹⁴ O original: "Further, while visualization is normally carried out by the agent of an action, such as the general visualizing a battlefield, the Anthropocene is a human-created machine that is now unconsciously bent on its own destruction, a purposiveness without purpose, to repurpose Immanuel Kant's famous definition of the aesthetic".

¹⁵ O original: "the Anthropocene, as a biological and geological epoch, requires the impossible task of visualizing globality itself (geosphere to stratosphere). An Anthropocene aesthetic, like all aesthetics, is only achieved through selected visualization, which the Enlightenment provides".

ausentes), imersas em paisagens grandiosas, misteriosas, indóceis, opacas (Figs. 9 e 10).



Dois momentos de *Still Life*, bem no início (fig. 9) e no final (fig. 10) do filme. A composição dos quadros evidencia o conflito de escalas entre a diminuta figura humana e a imensidão da paisagem.

O *cinema geológico* seria capaz, em primeiro lugar, de oferecer um exercício de olhar que se desdobra em durações longas ou extremamente longas, incitando o espectador a uma nova calibragem de sua atenção habitual para um estado diferente do frenesi contemporâneo e da disponibilidade permanente, descritos, por exemplo, por Jonathan Crary (2014) ou por Chakrabarty (2018).

É na experiência da duração longa e extremamente longa que surgem as possibilidades fundamentais do cinema geológico. A exemplo da defesa encampada por Fernand Braudel de uma história atenta aos fenômenos de longa duração, o cinema geológico indicaria um desejo de sintonizar a temporalidade das montanhas, dos cursos d'água, das movimentações tectônicas, dos processos erosivos.

Cada um a seu modo, os filmes estudados aqui dão ênfase a aspectos visuais, sensoriais e hápticos da atmosfera, da litosfera e da hidrosfera terrestres, seja através de estratégias estéticas de tornar visíveis elementos em geral

imperceptíveis ao olho humano (da transparência do ar e de fenômenos a ele ligados, como o vento, à lentidão de processos erosivos), seja através do investimento na sensorialidade tátil de fenômenos meteorológicos que podem ser tidos como obstáculos à imagem cinematográfica (nevascas, chuva, seca). Desse modo, colocam preocupações meteorológicas no centro das preocupações narrativas e/ou visuais.

Em *Still Life*, o ar, em geral definido por ser invisível aos olhos humanos, ganha cor esbranquiçada e torna-se visível, em função da presença de gotículas de umidade presentes na espessa neblina que separa os personagens do relevo das Três Gargantas que eles admiram. Em *Amor até as cinzas*, a água transformada em mofo desenha manchas verde escuro sobre paredes amarelas. É na duração distendida dos planos e na sensação de lentidão gerada por sequências em que o silêncio predomina que esses detalhes adquirem visibilidade e relevância. A categoria "cinema geológico" tem como objetivo sublinhar tal percepção.

As análises reunidas sob a efígie do *cinema geológico* se concentram, portanto, sobre relações problemáticas entre homem e ambiente. O estranhamento provocado por agenciamentos pouco usuais entre figura e fundo – ou entre personagem e paisagem – serviu de fio condutor tanto para a pesquisa teórica quanto para o gesto analítico empreendido. Impossível não relacionar essa estranheza com o questionamento, no seio das discussões sobre o Antropoceno, da diferenciação, fundadora da modernidade, entre natureza e cultura, como propõem Philippe Descola e Bruno Latour.

Referências bibliográficas

BALSOM, Erika. "Saving the Image: Scale and Duration in Contemporary Art Cinema." *Cineaction* n° 72, 2007.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Cerf, 2002.

BEAU, Rémi; LARRÈRE, Cathérine (orgs.). *Penser l'anthropocène*. Paris: Les Presses de Sciences Po, 2018.

BONAMY, Robert. *Le fond cinématographique*. Paris: L'Harmattan, 2013.

BOZAK, Nadia. *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources*. New

- Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2012.
- BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHAKRABARTY, Dipesh. "Anthropocene Time". *History and Theory*, n. 1, março 2018, p. 5-32.
- _____. "The Climate of History: Four Theses," *Critical Inquiry* 35, no. 2 (2009), 209.
- CONLEY, Tom. "Evolution and event in *Qu'est-ce que le cinéma?*". In: Dudley Andrew e Hervé Joubert-Laurencin (orgs.). *Opening Bazin. Postwart film theory and its afterlife*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- CORTADE, Ludovic. "André Bazin, le cinéma et l'historiographie française". In: *French Cultural Studies*, v. 28, n. 2, 2017, p. 198-208.
- CRARY, Jonathan. *24/7. Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris: Seuil, 1972.
- DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "L'arrêt de monde". In: *De l'univers clos au monde infini*, org. Emilie Hache. Paris: Éditions du Dehors, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Minuit 1985.
- DEMOS, T.J. *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press, 2016.
- DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- ELLSWORTH, Elizabeth; KRUSE, Jamie (orgs.). *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life*. New York: Punctum, 2013.
- EPSTEIN, Jean. *Le cinématographe vu de l'Etna*. Paris: Les Écrivains Réunis, 1926).
- FAY, Jennifer. *Inhospitable World. Cinema in the Time of the Anthropocene*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2018.
- FRANCK-DUMAS, Elisabeth. "Jia Zhang-ke: «Une blessure s'est ouverte en moi, une cicatrice qui ne se refermerait jamais»". *Next Libération*, 26/02/2019.
- HEISE, Ursula K. *Sense of Place and Sense of Planet*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- HIRD, Myra J. "Posthumous life. Proliferation, extinction, and an anthropocene aesthetic". In: Jami Weinstein e Claire Colebrook (orgs.). *Posthumous life: theorizing beyond the posthuman*. Nova York: Columbia University Press, 2017.
- LATOUR, Bruno. *Face à Gaia. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Paris: La Découverte, 2015.
- LITVINTSEVA, Sasha. "Geological Filmmaking: Seeing Geology Through Film and Film Through Geology". In: *Transformations*, n. 32, 2018.

MELLO, Cecília. *The Cinema of Jia Zhangke. Realism and Memory in Chinese Film*. Londres: Bloomsbury, 2019.

MIRZOEFF, Nicholas. "Visualizing the Anthropocene". In: *Public Culture*, n. 26, v. 2, abril 2014.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. "A estética da longa duração. Um cinema que reflete sobre si e sobre a história". In: Carolina Amaral Aguiar, Margarida Adamatti, Mariana Villaça, Danielle Crepaldi Carvalho e Lúcia Monteiro (orgs.). *Cinema, estética, política e dimensões da memória*. Porto Alegre: Sulina, 2019, p. 201-215.

_____. "Das narrativas de fundação às narrativas de dissolução. A questão da identidade nacional no cinema contemporâneo". *Galáxia (São Paulo)* [online]. 2018, n. 38, p. 154-166.

MORTON, Timothy. *The Ecological Thought*. Harvard University Press, 2012.

_____. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2013.

PARIKKA, Jussi. *A Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

ZYLINSKA, Joanna. *Minimal Ethics for the Anthropocene*. Open Humanities Press, 2014.