

DECOLONIZANDO O ANTROPOCENO ATRAVÉS DA ARTE E RESISTÊNCIA NA ANIMAÇÃO BRASILEIRA *UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA* (2013)

DECOLONIZING THE ANTHROPOCENE THROUGH ART AND RESISTANCE IN THE BRAZILIAN ANIMATION *UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA* (2013)

Beatriz Rodrigues Cunha de OLIVEIRA¹

Emanuely Conceição Silva TELES²

Josenildo Campos BRUSSIO³

Resumo: O presente artigo propõe uma reflexão decolonial sobre o conceito de Antropoceno, abordando-o para além de sua dimensão geológica ao perceber a terra em sua perspectiva social. Partindo das reflexões de Ailton Krenak (2019), o estudo questiona a visão eurocêntrica que fundamenta esse conceito, utilizando como *corpus* da análise a leitura crítica da animação audiovisual brasileira *Uma História de Amor e Fúria* (2013), de Luiz Bolognesi, cuja narrativa histórico-política possibilita tensionar as noções coloniais de humanidade, modernidade e crise ambiental, evidenciando como o que convencionou-se chamar de “Antropoceno” encobre desigualdades históricas e reproduz uma narrativa de poder excludente centrada em um sujeito universal. A partir de metodologia qualitativa, de caráter exploratório e descritivo, e com base teórica em Vanoye e Goliot-Lété (1994), Krenak (2019), Quijano (2010), Mignolo (2017) e Morin (2000), investiga-se de que modo o Antropoceno, conceito de origem eurocêntrica, pode ser

1 Mestranda em Letras na UEMA (Universidade Estadual do Maranhão). E-mail: biaoliveirar@outlook.com.br.

2 Mestranda em Letras na UEMA (Universidade Estadual do Maranhão). E-mail: manu.teles.cst@gmail.com.

3 Doutor em Psicologia Social na UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro). E-mail: josenildo.brussio@ufma.br.

reinterpretado a partir de uma perspectiva decolonial ativa, conforme sugerem as reflexões de Ailton Krenak (2019) e a leitura crítica feita sobre a animação. Conclui-se que o Antropoceno, mais do que uma era geológica, constitui-se como uma narrativa política de poder articulada por uma lógica de exploração e exclusão. Nesse sentido, a animação de Bolognesi e o pensamento de Krenak convergem ao propor um chamado à resistência e à reimaginação do humano em relação à terra e à colonialidade, reafirmando a necessidade de “adiar o fim do mundo”. Reimaginar o Antropoceno sob esse prisma é, portanto, um gesto político e poético de descolonização do futuro.

Palavras-chave: Antropoceno. Resistência. Decolonial. Audiovisual.

Abstract: This article proposes a decolonial reflection on the concept of the Anthropocene, approaching it beyond its geological dimension by perceiving the Earth through its social perspective. Drawing on Ailton Krenak’s (2019) reflections, the study questions the Eurocentric perspective that underlies this concept, using as its analytical *corpus* the critical analyses of the Brazilian audiovisual production *Uma História de Amor e Fúria* (2013), directed by Luiz Bolognesi, whose historical-political narrative makes it possible to challenge colonial notions of humanity, modernity, and environmental crisis, revealing how what has conventionally been called the “anthropocene” conceals historical inequalities and reproduces an exclusionary power narrative centered on a universal subject. Using a qualitative methodology of exploratory and descriptive nature, and grounded in the theoretical contributions of Vanoye and Goliot-Lété (1994), Krenak (2019), Quijano (2010), Mignolo (2017), and Morin (2000), the study investigates how the Anthropocene, originally a Eurocentric concept, can be reinterpreted from an active decolonial perspective, as suggested by Krenak’s reflections and the critical reading of the animation. It concludes that the Anthropocene, more than a geological era, constitutes a political narrative of power structured around a logic of exploitation and exclusion. In this sense, Bolognesi’s animation and Krenak’s thought converge in a call for resistance and for reimagining humanity’s relationship with earth and coloniality, reaffirming the need to “postpone the end of the world”. Reimagine the anthropocene by this view is, so, a political and poetic gesture of discolonizing the future.

Keywords: Anthropocene; Resistance; Decolonial; Audiovisual.

| Introdução

O conceito *Antropoceno* – do grego *anthropos*, que significa humano, e *kainos*, que significa novo – foi popularizado pelo químico holandês Paul Crutzen (2006), vencedor do Prêmio Nobel de química em 1995, para designar a nova época geológica em que estamos, caracterizada pelo impacto do homem no planeta e o esgotamento de recursos. Assim, pensar o Antropoceno é um exercício necessário nos tempos hodiernos, onde se criou a preocupação de que o meio ambiente e o planeta correm sérios riscos de colapsarem.

Para refletir sobre essas questões, as lentes de Ailton Krenak (2019), líder indígena, ambientalista e filósofo brasileiro, permitem refletir criticamente sobre como esse conceito é, em si, um produto de uma visão eurocêntrica sobre a própria ideia da humanidade – ou melhor, das humanidades, como ele bem coloca. A terra, mais que um recurso, é um ente social. Nesse sentido, o debate acerca do conceito e das características do Antropoceno, ao perpassar discussões que interseccionam preocupações ecológicas sobre o modo de o homem habitar a terra, merece ser ampliado. Partindo da necessidade de descolonizar esse termo, questiona-se: como o Antropoceno, conceito de origem eurocêntrica, pode ser reinterpretado a partir de uma perspectiva decolonial ativa, conforme sugerem as reflexões de Ailton Krenak (2019) e a leitura crítica da animação *Uma História de Amor e Fúria* (2013)?

Ao propor a presente investigação, a pesquisa parte da ideia de que o Antropoceno deve ser repensado para abarcar não apenas as mudanças geológicas globais provocadas pela ação humana de forma genérica, mas entender as bases coloniais que sustentam essa “era” caracterizada pelas profundas transformações decorrentes da exploração (e má-distribuição) de recursos, que assolam a configuração crítica da modernidade.

Evidente que a opção conceitual pelo termo “era” subentende, etimologicamente, algo geologicamente já esperado de forma natural, a saber, o esgotamento da natureza em razão da exploração progressiva de recursos que é colocada em um lugar de estrita necessidade à vivência do ser humano. Logo, omite-se que, na verdade, tal período em que vivemos hoje deriva do mal uso da terra por uma parcela específica da humanidade que têm se sustentado no poder hegemônico global ao longo de séculos – e que tem, ela mesmo, articulado formas sistemáticas e abusivas de exploração do planeta.

Desse modo, objetiva-se investigar o Antropoceno a partir de sua perspectiva decolonial, entendendo a dimensão social (e não meramente geológica) do espaço. Essa análise se dá a partir de Krenak (2019) em diálogo com produções culturais que se desprendem do eixo eurocêntrico, sendo a animação brasileira *Uma História de Amor e Fúria* (2013), dirigida por Bolognesi, um proífico *corpus* para tanto. A escolha do *corpus* justifica-se pela escassez de estudos que aproximem o debate sobre o Antropoceno de produções artísticas e, especialmente, nacionais de viés histórico-político. A análise proposta contribui, portanto, não só para ampliar as vozes do Antropoceno, mas também refletir as interfaces entre arte e decolonialidade, evidenciando como narrativas visuais reconstroem modos de pensar o ser humano e sua relação com o espaço.

Os objetivos específicos, por seu turno, delimitam-se em a) compreender de que forma a obra fílmica funciona como ponto de análise teórica, b) examinar de que modo a produção audiovisual *Uma História de Amor e Fúria* (2013) articula as relações entre o Antropoceno e a colonialidade, traduzindo críticas de Ailton Krenak (2019), bem como c) explorar possibilidades de ampliação do debate decolonial sobre esse conceito, evidenciando o potencial pedagógico da obra fílmica no contexto da educação crítica e ambiental.

A pesquisa exploratória caracteriza-se por “buscar novas perspectivas ainda não exploradas envolvendo aspectos comparativos, divergentes e complementares” (Augusto *et al.*, 2013, p. 762). Por sua vez, a pesquisa descritiva caracteriza-se por “descrever criteriosamente os fatos e fenômenos de determinada realidade, de forma a obter informações a respeito daquilo que já se definiu como problema a ser investigado” (Triviños, 2008, p. 26). O percurso metodológico ora adotado, pois, é de natureza bibliográfica e segue a abordagem qualitativa de caráter exploratório e descritivo.

A fundamentação teórica que sustenta a discussão sobre Antropoceno e (de) colonialidade está embasada em Edgar Morin (2000), Ailton Krenak (2019), Aníbal Quijano (2010) e Walter Mignolo (2017). A análise fílmica interpretativa se dá a partir de Vanoye e Goliot-Lété (1994), fomentando o uso do *corpus* (a animação) para análise do objeto (o Antropoceno). Assim, a pesquisa desenvolve-se em três etapas: a) seleção e revisão bibliográfica sobre Antropoceno e decolonialidade; b) exame do *corpus* audiovisual e c) interpretação dos achados à luz dos referenciais teóricos. Tal percurso visa não apenas descrever a obra, mas produzir leitura crítica sobre o Antropoceno a partir dela.

Traz-se como hipótese, pois, que o estabelecimento desse marco geológico, derivado da construção imaginária de um sujeito universal e homogêneo (“o homem”) responsável pelas transformações planetárias – ocultando desigualdades estruturais e histórias coloniais específicas – é também uma narrativa de poder. Assim, a narrativa fílmica de Bolognesi, enquanto produção descentralizada do eixo europeu, surge como um espaço artístico privilegiado para refletir tal articulação e subsidiar o objeto deste artigo, proporcionando novas formas de perceber a relação entre humanidade(s) e meio ambiente no Antropoceno.

| A animação como ponto de análise para o Antropoceno

Krenak (2019) discute a imposição do conceito de “humanidade” enquanto uma falácia que tenta constituir a ideia dos seres humanos como uma massa homogênea e coesa – algo inventado em torno do mito da sustentabilidade para perpetuar um sistema de poder eurocêntrico entre os Estados-nações. Nesse sentido, o teórico sustenta que na verdade nossa legitimação sobre esse modelo eurocêntrico de “humanidade” seria, na verdade, uma atualização daquela “nossa velha disposição para a servidão voluntária” (Krenak, 2019, p. 3), além de apontar para o rompimento das sociedades modernas com os ciclos naturais, o que reflete crises socioambientais e traz a noção de fim do mundo não como um evento único, mas como processos cíclicos de transformação da(s) humanidade(s).

Essa perspectiva é um fio condutor para analisarmos *Uma História de Amor e Fúria* (2013), levando em consideração que a vastidão do campo artístico – onde se situa o Cinema e a Literatura, tomados aqui como voz e produto do mundo – permite traçar olhares sobre as mais diversas perspectivas e complexidades da vida humana e suas relações com o meio, através de suas fronteiras porosas e fluidas (Reis, 2013, p. 21). Em

complemento, Morin (2000, p. 38) coloca que “o conhecimento pertinente deve enfrentar a complexidade”, que se configura como a união entre “unicidade e multiplicidade”, pautado na seguinte concepção:

Para articular e organizar os conhecimentos e assim reconhecer e conhecer os problemas do mundo, é necessária a reforma do pensamento. Entretanto, esta reforma é paradigmática e, não, programática: é a questão fundamental da educação, já que se refere à nossa aptidão para organizar o conhecimento (Morin, 2000, p. 35).

Assim, a via artística possibilita e se faz perfeitamente adequada para a compreensão contextualizada da(s) complexidade(s) da realidade social. Pertinente salientar que essa contextualização trazida pela produção audiovisual dialoga perfeitamente com a educação do futuro pensada por Morin:

É preciso situar as informações e os dados em seu contexto para que adquiram sentido. Para ter sentido, a palavra necessita do texto, que é o próprio contexto, e o texto necessita do contexto no qual se enuncia. [...] Claude Bastien nota que “a evolução cognitiva não caminha para o estabelecimento de conhecimentos cada vez mais abstratos, mas, ao contrário, para sua contextualização” [...] Bastien acrescenta que “a contextualização é condição essencial da eficácia (do funcionamento cognitivo)” (Morin, 2000, p. 36-37).

Nessa perspectiva, a obra cinematográfica serve como instrumento de fomentação crítica e contextualização colonial do Antropoceno. A animação *Uma História de Amor e Fúria* retrata a trajetória de um narrador-personagem indígena de 600 anos que, ao longo do tempo, enfrenta diferentes opressões no Brasil, desde a colonização dizimadora praticada pelo europeu até um futuro distópico marcado pela escassez de água e pela militarização dos recursos naturais. Tal protagonista é morto por colonizadores durante uma invasão na primeira parte do filme e renasce em outros contextos de resistência: como um dos líderes negros durante a Balaiada no Maranhão, como militante contra a ditadura militar e como sobrevivente em um cenário distópico de colapso ambiental e social, buscando continuamente sua amada: Janaína. Em todas as ocasiões, ele faz parte de grupos historicamente oprimidos e luta contra estruturas de poder dominantes. Sua identidade muda conforme os diferentes períodos históricos em que vive; contudo, ela se mantém em contextos de marginalização e, conseqüentemente, de luta contra a opressão e resistência.

Inicialmente, o pano de fundo é o lugar denominado Guanabara, em 1566. Nessa conjuntura, ele é um guerreiro tupinambá que assume o nome de Abeguar, protagonizando a luta contra os colonizadores portugueses, no contexto de invasão dos homens brancos ao Rio de Janeiro, quando o termo “brasil” era apenas o nome de uma árvore. Abeguar passa a resistir à colonização europeia estabelecendo fortes, junto de seu povo, para se protegerem e se distanciarem do litoral por onde chegavam os

portugueses – estes, trazendo morte e destruição para Anhangá, espírito da natureza. A paz vivida até então fora assim desestabilizada, de modo que o guerreiro tupinambá, após ser morto pelos colonizadores, adquire pela primeira vez na narrativa a forma de um pássaro, ao passo que Janaína e seus filhos são capturados como escravos e acabam em uma vida infeliz e curta.

Ao avistar, sob a forma de pássaro, a segunda encarnação de Janaína, ele renasce como um líder negro por volta de 1825. No século XIX, durante a Balaiada (1838-1841), lidera a revolta contra o governo imperial, sob o nome de Manuel. Por ser um dos precursores do movimento que tomou o governo de Caxias/MA, acaba morrendo nas mãos dos militares enviados para conter a revolução, retornando à forma de pássaro enquanto sua família é novamente capturada e oprimida.

Posteriormente, mais uma vez ao reconhecer o olhar de Janaína em outro corpo, ele revive como homem membro da resistência contra a repressão durante a Ditadura Militar no Rio de Janeiro/RJ, em 1968, agora sendo chamado de Carlos. Nessa ocasião, Janaína já está comprometida, mas não deixa de corresponder à atração dele, como foi nas outras vidas. Eles acabam sendo capturados em razão da militância por eles praticada, onde ficam presos e sofrem com as torturas da Ditadura. Após o término do regime, voltam à liberdade, mas seguem caminhos diferentes; Carlos acaba sendo morto pela polícia na favela, em razão da sua participação de uma organização ostensiva considerada criminosa (Falange Vermelha), quando reaparece como ave na narrativa.

Por fim, seu retorno se dá mais uma vez quando vê uma nova versão de Janaína, nessa oportunidade em um contexto futurístico e distópico: no Rio de Janeiro de 2096, em uma realidade de crise hídrica, onde há milícias pessoais que controlam a água, um recurso natural então escasso. Nessa conjuntura, o protagonista encontra sua amada como uma prostituta que, diga-se de passagem, utiliza dessa função para atrair o CEO da AquaBras, empresa que controla e distribuição (desigual) de água, e ocupar com seu grupo, a organização *Comando Água Para Todos*, a sua sede. Ela acaba sendo ajudada pelo narrador-personagem e, juntos, eles fogem da perseguição que acontece no arranha-céu desse grande centro empresarial.

Vê-se, portanto, que em todas as ocasiões o personagem principal faz parte do grupo mais oprimido, integrado a alguma humanidade marginal e, em todas, tem seu viver condicionado ao resistir. Entendida a premissa e retomando a ideia da contextualização como meio de compreensão, faz-se necessário destacar que “a análise fílmica não é um fim em si. É uma prática que precede um pedido, o qual se situa num contexto (institucional)” (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 9).

Desse modo, a ideia de Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 15) do filme como “ponto de partida e ponto de chegada da análise” estabelece um diálogo com a assertiva de que “é forçoso partir da própria obra, de alguma sugestão que ela oferece” (Bastos, 2011, p. 11). Nestes termos, observa-se que a animação de Bolognesi, produção cultural brasileira, ressalta e

contextualiza uma reflexão crítica e local de bases históricas do Antropoceno, podendo ser explorada à luz do pensamento decolonial que objetiva o pensamento fronteiriço, o desprendimento do eixo e a desobediência epistêmica. Afinal, “a decolonialidade requer desobediência epistêmica, porque o pensamento fronteiriço é por definição pensar na exterioridade” (Mignolo, 2017, p. 30).

No que diz respeito à análise fílmica, merece destaque que “a descrição e a análise procedem de um processo de compreensão, de (re)constituição de um outro objeto, o filme acabado passado pelo crivo da análise, da interpretação” (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 12). Assim, a investigação se debruça sobre a articulação narrativa, a partir de uma perspectiva que se aproxima da crítica literária, sem contudo ignorar os elementos visuais e estéticos das cenas.

Nessa perspectiva, a análise da obra se dá por sua própria natureza enquanto narrativa fílmica. Dessa maneira, ao se inserir no campo narrativo, assim como a obra literária, apresenta a figura de um narrador responsável por trazer à tona seu olhar sobre os fatos de uma história, dentro de sua própria visão da realidade. No caso de *Uma História de Amor e Fúria* (2013), verifica-se a constituição de um narrador-personagem essencial para a compreensão dos pormenores do enredo. Ademais, a obra fílmica potencializa a fruição e função catártica da arte:

Mas dirão, de que serve compreender? De que serve interpretar um filme? Não basta vê-lo, eventualmente revê-lo, senti-lo? A meta do cinema não é provocar emoções? Não é, antes de mais nada, um prazer, um espetáculo? Não pertenceria, bem mais do que a literatura, e segundo uma tradição bem estabelecida pela indústria e pelo comércio, ao universo do lazer (mesmo que dependa de fato, hoje em dia, na França, do Ministério da Cultura)? (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 12).

Conforme discutido, a arte não apenas representa em certo grau e constrói uma interpretação sobre a realidade, mas também age como ferramenta de resistência e construção de novas posturas epistêmicas. Em analogia entre cinema e literatura, ao parafrasear Laurence Lerner, Reis (2013) relembra que “a literatura invade e imbrica-se com os territórios contíguos; sendo certo que ‘as fronteiras são efetivas’, também é certo que ‘essas sobreposições não são nada de assustador, mas antes enriquecedoras’”. Assim, destaca-se:

Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor. Contudo, também existe um trabalho da análise, por pelo menos dois motivos. Primeiro, porque a análise trabalha o filme, no sentido em que ela o faz “mover-se”, ou faz se mexerem suas significações, seu impacto (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 12).

Nesse ponto, faz-se imprescindível deixar claro que a análise fílmica traz, por óbvio, uma reconstituição, colocando a animação em diálogo com as perspectivas teóricas de Krenak (2019) e Morin (2000) a partir de uma contextualização interpretativa. Por fim, nota-se que a animação perpassa três dimensões: a sociocultural, a histórica e a estética. Sobre tal, temos que “não deve pensar-se que tais dimensões podem ser consideradas de forma absolutamente isolada, como se entre elas não existissem evidentes interações” (Reis, 2013, p. 22), sendo, portanto, indissociáveis para a constituição da obra.

| O Antropoceno, a colonialidade e a resistência dos colonizados

Mais do que refletir o Antropoceno como fenômeno geológico, interessa aqui descolonizá-lo enquanto narrativa de poder. Pensá-lo à luz da colonialidade e das formas de resistência articuladas pelos colonizados significa deslocar o eixo epistêmico da análise do olhar hegemônico que nomeia e classifica a Terra para as cosmopercepções que a habitam. Assim, a animação *Uma História de Amor e Fúria* (2013) torna-se um território simbólico onde o cinema se converte em prática de reexistência e recontagem do mundo a partir do Sul global.

Adentremos, pois, para pensar a instituição do Antropoceno à luz da colonialidade e formas de resistência articulada pelos colonizados para repensar esse conceito, na análise das dimensões da obra, que dão à narrativa fílmica a roupagem estética, histórica e sociocultural que lhe é constitutiva. Na dimensão estética da animação, do ponto de vista visual, temos que a narrativa constrói significados por meio de enquadramentos, paleta cromática e ritmo de montagem.

Os planos abertos destacam o isolamento do protagonista em contextos de opressão, enquanto os *close-ups* intensificam a carga emocional das cenas de perda e resistência. A alternância cromática entre tons frios e quentes e entre destruição e renascimento traduz visualmente a cosmologia cíclica indígena, que opera como resistência à temporalidade do Antropoceno eurocentrado, propondo uma leitura em que o “fim do mundo” é apenas a transformação dos modos de existir. Tais recursos estéticos potencializam o discurso crítico da obra.

De igual modo, merece destaque o olhar sobre a imagem recorrente do pássaro, com seu voo e canto marcante, além das cores utilizadas predominantemente nas cenas. Oportuno evidenciar que nesse campo prevalecem elementos do realismo mágico e da distopia, o que acentua a riqueza da narrativa. A figura do pássaro, que o protagonista incorpora sempre que morre como homem e renasce em outra vida, é um exemplo do mecanismo do realismo mágico utilizado na obra, considerando a transformação corpórea do homem em ave. O canto do pássaro é também um expressivo elemento estético na obra, sempre entoando no anteceder da chegada de Janaína e de uma nova vivência (em contexto de opressão e consequentemente resistência). A ave leva as cores

preta, vermelha e amarela. Essas cores da ave são também as cores predominantes nas cenas: o amarelo nos momentos de amor e leveza com Janaína; tons frios (preto/cinza/azul) nas cenas de “sombras”, associadas aos contextos de desesperança, tristeza, após a morte de Janaína, por exemplo, ou quando o protagonista renasce no contexto distópico de crise hídrica; e tons de vermelho/rosa, que trazem cenas de fúria, associadas às passagens de lutas, invasões, opressões e guerras sistemáticas.

Vale frisar que, mais do que mera expressão estética e elemento do realismo mágico, a transformação do homem em pássaro simboliza a transição entre vidas, reforçando o caráter cíclico da resistência como modo de existir, de pertenc(er). Nesse sentido, ressalta-se que, independentemente da forma assumida, o espírito do protagonista permanece essencialmente o mesmo, repetindo padrões de resistência que lhe foram provocados pela própria propagação do Antropoceno – de modo que as formas de opressão apenas se atualizam ao longo do tempo e ele, por sua vez, somente passa por reorganizações quanto a suas formas de res(ex)istir, nos diferentes ciclos temporais. Novamente, vemos a ideia de fim do mundo no sentido de término de ciclos e pontos de partida para renovações e transformações. De fato, “para os povos que receberam aquela visita e morreram, o fim do mundo foi no século XVI” (Krenak, 2019, p. 71).

Ademais, essa forma de pássaro assumida pelo narrador-personagem faz alusão à perspectiva indígena sobre a natureza não como um recurso a ser explorado, mas sim como integrante de um mesmo organismo: somos a mesma coisa, assim como o protagonista transita tão organicamente entre ser homem e ser pássaro, sendo sua manifestação indiferente à sua essência, conforme sublinha Krenak (2019, p. 16-17, grifo próprio):

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

Assim, o pensador destaca a indissociabilidade do todo sobre o qual um seletivo grupo da humanidade passou a impor uma equivocada visão baseada em uma repartição dicotômica entre “seres” e “natureza”, construindo a ideia de que estes existem juntos, mas paralelamente, quando na verdade são extensões de uma mesma raiz. Ao colocar a expressão “enquanto seu lobo não vem”, Krenak evoca a ideia da força exercida pela ação caçadora que esse mesmo grupo seletivo da humanidade tem realizado sobre a natureza, o que remete à máxima de Hobbes do homem como o lobo do próprio homem. Destaca-se que essa perspectiva é visível na narrativa fílmica aqui analisada, ao longo de todas as linhas temporais que são representadas.

Jason Moore (2022) evolui a terminologia do Antropoceno defendendo que se trata, na verdade, da era do capitaloceno, em que o capitalismo global transformou a Terra em força produtiva e o humano em mercadoria. Sob essa chave, o filme de Bolognesi não apenas representa a crise ambiental, mas denuncia o entrelaçamento entre destruição ecológica e exploração colonial, redimensionando o conceito a partir do Sul global. Na dimensão histórica, quase indissociável da sociocultural, temos que a obra em análise combina a própria história do Brasil e reflexões sobre a degradação humana provocada historicamente ao meio ambiente e às próprias humanidades, sobretudo ocasionada por uma premissa de progresso impulsionada pelo colonialismo e estendido pela colonialidade. A animação percorre períodos marcantes da história brasileira, desde a colonização até um futuro distópico, integrando lutas ancestrais, sociais e ambientais que a assimilação do conceito de uma única humanidade possível fez nascer. Assim, o filme oferece uma perspectiva crítica sobre a história do Brasil, narrada a partir da ótica de um protagonista imortal que testemunha séculos de opressão e resistência – esta última, geralmente, culminando em mais repressão.

Vale ressaltar que a narrativa fílmica inicia uma fala pontual do narrador (transcrição do trecho 00:02:08 - 00:02:11 / 2min8s - 2min11s), que reverbera por toda a narrativa fílmica: “viver sem conhecer o passado é andar no escuro” (Bolognesi, 2013). Essa assertiva é repetida em outros dois momentos, ressoando por todo o enredo. No trecho final da narrativa fílmica, narra-se: “o passado é o que tá acontecendo agora. A cada dia que passa, uma nova página é escrita. Histórias cheias de amor e fúria. Viver sem conhecer o passado é viver no escuro” (Bolognesi, 2013). Portanto, é incontroversa na narrativa a ideia de passado, presente e futuro como fluxos interligados, no qual um influencia o outro e onde padrões tendem a se repetir quando não há uma mudança de paradigma, sintetizando a importância de se conhecer a história para repensar o presente e direcionar o futuro.

Inegavelmente, quanto à dimensão sociocultural da animação *Uma História de Amor e Fúria* (2013) se extrai uma narrativa que reflete as complexidades coloniais advindas do desdobramento do que se chama de Antropoceno, refletindo o pensamento de Krenak em *Ideias Para Adiar o Fim do Mundo* (2019, p. 58-59), que coloca:

O Antropoceno tem um sentido incisivo sobre a nossa existência, a nossa experiência comum, a ideia do que é humano. O nosso apego a uma ideia fixa de paisagem da Terra e de humanidade é a marca mais profunda do Antropoceno. Essa configuração mental é mais do que uma ideologia, é uma construção do imaginário coletivo – várias gerações se sucedendo, camadas de desejos, projeções, visões, períodos inteiros de ciclos de vida dos nossos ancestrais que herdamos e fomos burilando, retocando, até chegar à imagem com a qual nos sentimos identificados.

Assim, Krenak evidencia a visão de mundo dos povos originários, que, apesar de sofrerem estrutural e historicamente com o apagamento e silenciamento de suas histórias e

identidades, resistem. O pensador critica, então, a legitimação que foi conferida à ação destrutiva do homem sobre a natureza (própria do Antropoceno) sob a premissa de “evolução” de um mundo cuja humanidade é vista como uma massa homogênea, além de pontuar a necessidade de resistência das “sub-humanidades” – que têm muito a ensinar no que tange à relação com a Terra e com o coletivo.

Levantam-se, pois, alguns questionamentos, como quem determina (e quais critérios são utilizados para designar) qual deve ser a direção da “humanidade”, posta erroneamente como uma unidade quando, na realidade, temos que “a riqueza da humanidade reside na sua diversidade criadora” (Morin, 2000, p. 65). É nessa toada, inclusive, que se deve exercer a desobediência epistêmica defendida por Aníbal Quijano (2010, p. 30), no sentido de romper com imposições eurocêntricas e abrir-se para outros saberes ao desprender-se do eixo imposto como uno. Ocorre que a visão ocidental imposta sobre o termo “humanidade” inobserva sua caracterização como um conjunto plural, diverso, heterogêneo, constituído, na verdade, por humanidades. Isto resulta que essa unificação mundializante “faz-se acompanhar cada vez mais pelo próprio negativo que ela suscita, pelo efeito contrário: a balcanização. O mundo, cada vez mais, torna-se uno, mas torna-se, ao mesmo tempo, cada vez mais dividido” (Morin, 2000, p. 69).

Está anunciado, pois, o desastre do nosso tempo, “ao qual algumas seletas pessoas chamam Antropoceno, a grande maioria está chamando de caos social, desgoverno geral, perda de qualidade no cotidiano, nas relações, e estamos todos jogados nesse abismo” (Krenak, 2019, p. 72). Nesse sentido, temos que a crise civilizatória representada na obra (e, por isso mesmo – isto é, por ser uma representação –, também percebida na sociedade) evidencia que o problema do Antropoceno não é só geológico, mas também profundamente político e social – a exploração não se deu apenas sobre a Terra, mas sobre povos inteiros, segregando e subjugando as mesmas comunidades as quais se jogam dentro desse “liquidificador” (Krenak, 2019, p. 14) chamado de humanidade. Curiosamente, liquidificador designa um objeto cortante que mistura diferentes elementos com vistas a chegar em uma substância homogênea, hegemônica, despersonalizada e onde os elementos que estão nas camadas mais baixas sofrem o impacto direto enquanto sustentam as camadas mais altas. Krenak aponta a progressão dessa divisão social e a crescente desconexão com a natureza – características do Antropoceno –, nos seguintes termos:

Enquanto isso, a humanidade vai sendo descolada de uma maneira tão absoluta desse organismo que é a terra. Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são [...] caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes – a sub-humanidade (Krenak, 2019, p. 19-21).

A produção audiovisual em pauta retrata o protagonista, em todas suas vidas, como parte de uma “sub-humanidade”, sempre inserido na marginalidade e, por isso mesmo, sempre se vendo na necessidade de resistir. Primeiro, como indígena tupinambá no contexto de colonização pelos homens brancos – que trouxeram, dentre outras coisas,

doenças, violência e dizimação. Ora, e não seria esse o período em que começou a germinar a semente do Antropoceno?

Neste ponto da animação, o narrador-personagem/protagonista é então representado como o guerreiro Abeguar, que articula mecanismos de resistência contra a destruição provocada. Relembra-se que tal situação fora representada na terra chamada Guanabara, em 1566, onde hoje seria o Rio de Janeiro. Na introdução da cena, há um enfoque, em tons frios, na queda de uma árvore, remetendo a essa destruição ambiental provocada, sobretudo, pelo desmatamento praticado pelo homem branco. Tal passagem reproduz

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história (Krenak, 2019, p. 11).

Faz-se oportuno destacar que o lugar onde hoje se situa o Rio de Janeiro ocupado primeiramente por franceses, em um movimento similar ao que ocorreu no Maranhão (respectivamente, é o que se chama de França Antártica e França Equinocial). Nesse contexto, a obra retrata a chegada dos franceses antes dos portugueses, ocasião em que o cacique Piatã resolve se unir ao líder francês. Abeguar, por outro lado, resiste em seu primeiro ato de luta contra a destruição. Ao não concordar com a posição do cacique, ele é expulso da comunidade, passando a viver isolado com sua amada Janaína. O pior começa a acontecer com a chegada dos portugueses, que na animação aparecem chegando pelo mar com uma esquadra assustadora e atacando os franceses, exatamente como o pajé temia. Logo os indígenas tentam resistir fugindo e se escondendo na mata. Sobre o recorte indígena dessa primeira linha do tempo da narrativa, vale salientar a assertiva de Krenak perfeitamente incorporada na obra, segundo a qual:

Tem quinhentos anos que os índios estão resistindo [...] A gente resistiu expandindo a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que nós somos todos iguais. Ainda existem aproximadamente 250 etnias que querem ser diferentes umas das outras no Brasil, que falam mais de 150 línguas e dialetos (Krenak, 2019, p. 31, grifo próprio).

Como já se sabe historicamente, nossos povos originários tiveram pouca chance. Assim, a obra mostra a captura destes pelos colonizadores. O narrador coloca, nesse contexto: “eu tive que assistir a vitória de Anhangá. Não podia imaginar o quanto ele era faminto por morte e destruição” (Bolognesi, 2017, trecho 00:14:48 – 00:14:56).

Nesse trecho, merece atenção a referência ao espírito de Anhangá, que integra a cosmologia tupi. Assim, a narrativa fílmica traz também fortes elementos da cultura

indígena, para além da mera referência às injustiças e apagamento por ela sofrida. Cabível pontuar que: “Em qualquer caso e qualquer que seja visto, ouvido ou pressentido, o Anhangá traz para aquele que o vê, ouve ou pressente certo prenúncio de desgraça, e os lugares que se conhecem como frequentados por eles são mal-assombrados” (Câmara Cascudo, 1998, p. 79).

Assim, Anhangá anuncia a destruição que é constantemente representada e reapresentada na animação, desencadeada por todo o atraso trazido sob a narrativa de progresso (este, contudo, calculado apenas para uma parcela específica da humanidade). Em diálogo com Krenak (2019, p. 65), temos que o mundo “se transformou numa fábrica de consumir inocência e deve ser potencializado cada vez mais para não deixar nenhum lugar habitado por ela”.

Abeguar então se transforma em pássaro e retorna à vida apenas no contexto da Balaiada, como homem negro dessa vez. Em todas as vidas, ele retoma à forma humana após avistar a nova versão de Janaína, retomando a contextos “quase-humanos”: “Os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida” (Krenak, 2019, p. 70).

Essa violência dirigida reflete a agressão colonial historicamente direcionada à grupos sub-humanizados e à natureza. Observa-se que essa forma de posicionamento violento que se encontra no cerne do Antropoceno provoca progressivamente o nascimento de novas articulações de resistências ao longo das diferentes formas de vidas marginalizadas, intrínsecas ao seu modo de existir.

Na segunda linha do tempo, tal violência é observada quando o protagonista é pego por ajudar a alimentar povos quilombolas e, como punição, os militares violentam sua filha, ainda criança. Nessa vida, a dura repressão à Balaiada, onde o personagem principal atuava como líder (vê-se aqui a resistência), resulta em sua morte e na escravização de sua família, repetindo um padrão de opressão e apagamento que mata os “vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade” (Krenak, 2019, p. 14).

No terceiro e quarto momento da narrativa, o ciclo continua, seja no Rio de Janeiro da época da Ditadura Militar, na qual o protagonista foi preso político e, na favela, atuava em grupos violentos de resistência, ou no futuro distópico de 2096, em que a escassez da água ocasiona sua militarização e expõe de forma ainda mais contundente o descolamento da humanidade da terra – nessa linha, unido de Janaína, esse narrador-personagem invade, novamente em um ato de resistência, a sede da AcquaBras, empresa responsável pela distribuição (restrita) deste recurso.

Em que pese, temos que “o estado de mundo que vivemos hoje é exatamente o mesmo que os nossos antepassados recentes encomendaram para nós” (Krenak, 2019, p.

67). Assim, na animação ora *corpus* do objeto de estudo, percebemos com o passar das épocas representadas, essa constante reelaboração e intensificação não só da exploração sobre a natureza, mas também da exploração de povos inteiros, iniciada na colonização, que é inerente ao Antropoceno.

É preciso reconhecer, contudo, que a síntese das diferentes resistências históricas no corpo de um único protagonista tensiona as concepções de pluralidade defendidas por Krenak e Morin. Ao condensar lutas indígenas, negras e populares em uma mesma trajetória, o filme corre o risco de homogeneizar experiências de resistência que, na realidade, são múltiplas e heterogêneas. Essa estratégia narrativa, embora potente, merece ser lida criticamente quanto às perdas de complexidade histórica que acarreta.

Além disso, certos traços visuais da animação, como o embranquecimento de personagens e a estilização próxima de padrões da indústria estadunidense (como dos estúdios da *Disney*) revelam marcas de colonialidade estética que coexistem com o discurso de resistência proposto. Esse paradoxo reforça a necessidade de compreender o cinema nacional como campo de disputas simbólicas, atravessado por tensões entre influências hegemônicas e vozes locais.

Embora essa síntese narrativa de resistências marginais e esse embranquecimento possam implicar alguma redução da complexidade histórica das lutas, tal produção audiovisual brasileira se mostra eficaz como alegoria da resistência contínua das humanidades subalternizadas. Por fim, cumpre frisar que:

O que está na base da história do nosso país, que continua a ser incapaz de acolher os seus habitantes originais – sempre recorrendo a práticas desumanas para promover mudanças em formas de vida que essas populações conseguiram manter por muito tempo, mesmo sob o ataque feroz das forças coloniais, que até hoje sobrevivem na mentalidade cotidiana de muitos brasileiros –, é a ideia de que os índios deveriam estar contribuindo para o sucesso de um projeto de exaustão da natureza (Krenak, 2019, p. 41).

Assim, para além da definição geológica do Antropoceno, merece relevância, nesse contexto, um ponto importante sobre como esse conceito é, em si, um produto do próprio sistema capitalista, em consonância à contribuição trazida por Moore (2022). Enquanto Krenak (2019) argumenta que a concepção de humanidade foi sequestrada por um modelo civilizatório ocidental que ignora a diversidade de formas de existência e se impõe como universal e denuncia que esse modelo de progresso levou à destruição de ecossistemas e à marginalização de povos indígenas, esse ponto de vista é retratado perfeitamente no filme, especialmente na maneira como a narrativa evidencia a recorrência da exploração, opressão e silenciamento dos grupos entendidos sub-humanos ao longo da história brasileira – não só na perspectiva dos povos originários, mas de toda a “sub-humanidade” que ousou desvencilhar-se de um modelo pré-posto e designado para ser seguido de modo indiscriminado, seja no contexto de 1500, da

Balaiada, da Ditadura ou da Crise Hídrica que vai sendo contado como marcos da história brasileira.

Descolonizar o Antropoceno, portanto, é deslocar o centro da narrativa do homem universal. O termo, quando problematizado criticamente, revela quem é esse homem que age: um sujeito colonial, branco, europeu, patriarcal e capitalista que se autoproclamou universal. A produção audiovisual, ao revisitar temporalidades distintas e dar rosto às sub-humanidades brasileiras plurais, confronta o mito moderno da espécie homogênea. Assim, ao reinscrever as múltiplas humanidades subalternizadas como protagonistas de lutas históricas insurgentes, *Uma História de Amor e Fúria* ecoa as vozes decoloniais do Antropoceno que foram silenciadas pela modernidade ocidental. Logo, a obra não apenas representa o colapso ecológico, mas o redefine como colapso de um paradigma civilizatório, cuja origem remonta à colonização e que foi progressivamente construído pela colonialidade.

| A ampliação do debate por meio de possibilidades pedagógicas

Muito se discute nos dias de hoje o papel das mídias nas dinâmicas e processos socioculturais, econômicos e políticos na vida do homem moderno. Pensando em explorar possibilidades ativas de ampliação do debate decolonial sobre o Antropoceno, evidencia-se o potencial pedagógico que a leitura decolonial da animação *Uma História de Amor e Fúria* propicia no contexto da educação.

Destaca-se que a possibilidade de utilização do filme *Uma História de Amor e Fúria* em sala, a partir de uma leitura conduzida pelo pedagogo decolonial, amplia a reflexão crítica do Antropoceno e a difusão de uma visão que opta por outra via de pensamento. Nessa perspectiva, a obra pode funcionar como um recurso alinhado às propostas de um plano de aula voltado a despertar nos alunos o interesse pelas interrelações entre diferentes grupos humanos e o espaço, uma vez que contextualiza a construção histórica do Brasil e evidencia as raízes históricas (e coloniais) do Antropoceno sob uma visão local.

A Sétima Arte trouxe a capacidade de expressar ideias, sensações, opiniões de forma artística e, mais que isso, proporcionou um novo jeito de se conectar com outras pessoas e com o mundo em redor. O cinema, por analogia com a literatura (Reis, 2013), como instrumento da arte, é uma instituição social; uma manifestação cultural; uma criação e um meio para criar. O fato de ser ficção não significa que não dialogue intrinsecamente com os fatos, os dados, os acontecimentos da(s) sociedade(s). Conforme a esse pensamento, denota-se um papel crítico e complementar na educação, servindo não apenas como ferramenta didática, mas como meio de estimular reflexões críticas e promover diálogos interdisciplinares.

Nesse sentido, o audiovisual, ao dialogar com diferentes áreas do conhecimento, possibilita análises interdisciplinares que enriquecem os processos de ensino e de aprendizagem, nas diversas disciplinas abordadas em sala de aula. Napolitano (2003) afirma que “um dos objetivos da utilização do cinema em sala de aula é informar aos alunos sobre os diversos aspectos do tema que está sendo trabalhado pelos professores”. Além disso, o cinema se caracteriza como uma importante ferramenta da memória. Assim, a abordagem cinematográfica da animação fílmica *Uma História de Amor e Fúria* permite explorar diversas estratégias pedagógicas, como o estudo comparativo entre ficção e realidade, a análise da construção narrativa e a reflexão sobre temas atuais, como as discussões teóricas sobre o Antropoceno.

As produções midiáticas, de modo geral, possuem expressivo potencial educativo, pois articulam imagem e som para representar de forma lúdica e ao mesmo tempo reflexiva temas de elevada complexidade. Contudo, cumpre asseverar que, ainda que o audiovisual se apresente como linguagem atrativa aos estudantes, sua natureza imagética não garante, por si só, o engajamento ou a aprendizagem significativa: o envolvimento dos sujeitos depende da mediação pedagógica e das condições socioculturais do público. Assim, o potencial educativo do cinema está menos em seu formato audiovisual e mais na intencionalidade crítica de seu uso em projetos de aprendizagem contextualizados.

Ao refletir sobre os consumos midiáticos, a cultura da imagem e a aprendizagem multimodal, é defeso destacar que essa ideia de que o audiovisual é mais palatável para os alunos deve ser relativizada, a fim de evitar as mesmas generalizações que constituem a ideia eurocêntrica de “humanidade”. Há produções audiovisuais que se mostram enfadonhas para esses públicos, ao passo que discursos verbais escritos, inclusive textos longos em redes sociais, podem ser altamente envolventes. Nesse processo, o papel do professor é fundamental enquanto mediador e pedagogo decolonial, orientando a leitura fílmica e a interpretação dos signos visuais, sonoros e narrativos mobilizados pela obra cinematográfica, de modo a ampliar a compreensão e a significação dos conteúdos presentes no enredo.

Faz-se imprescindível pontuar que a animação traz em si uma preocupação positiva em representar não só as injustiças direcionadas aos povos indígenas, mas também incorpora elementos dessas culturas, incluindo a cosmologia tupi. Nesse âmbito, a abordagem pedagógica da animação é, ainda, uma forma de aplicar em sala de aula a Lei nº 11.645/2008, que visa ampliar o reconhecimento da diversidade cultural brasileira e combater o racismo e a discriminação, reconhecendo a importância dos povos indígenas e afrodescendentes na formação histórica e cultural do país ao tornar obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio no Brasil.

Esse potencial de cumprimento da legislação supracitada, entretanto, não decorre estritamente da natureza da animação em si e da abordagem de temáticas indígenas ou afrocentradas, mas do modo como ela pode ser utilizada em um projeto político-

pedagógico. Existem, por exemplo, produções animadas com intenções revisionistas e excludentes extremamente nocivas (como é o caso de produções revisionistas como *Brasil Paralelo*), que disputam o espaço pedagógico difundindo narrativas distorcidas. Nesse âmbito, a atuação do educador é essencial para garantir o bom uso do audiovisual em processos educativos, podendo oscilar entre levantar questionamentos críticos e pertinentes para obras que forem de natureza excludente e em construir, a partir da visão trazida por produções inclusivas, debates educativos.

O uso do cinema evidencia a potência do cinema como ferramenta pedagógica capaz de unir dimensões estéticas, culturais e formativas em um único suporte. Essa perspectiva encontra ressonância direta no uso de *Uma História de Amor e Fúria*. Napolitano (2003) aponta que “trabalhar com o cinema em sala de aula é ajudar a escola a reencontrar a cultura ao mesmo tempo cotidiana e elevada, pois o cinema é o campo no qual a estética, o lazer, a ideologia e os valores sociais mais amplos são sintetizados numa mesma obra de arte”. Observa-se, assim, sua pertinência no contexto escolar, uma vez que o filme não apenas entretém, mas também é capaz de promover um mergulho crítico em pontos centrais da(s) história(s) da(s) humanidade(s), sob diferentes perspectivas culturais e entorno de diferentes identidades coletivas.

A animação, ao revisitar/reconstruir três momentos-chave da trajetória histórica do país desde o período da colonização até a ditadura militar e forjar um quarto período crítico que constitui um futuro distópico, realçando em toda a narrativa o ponto de vista de minorias oprimidas, articula elementos visuais e narrativos que despertam o interesse do espectador, ao mesmo tempo em que instigam reflexões sobre memória, resistência, desigualdade social, meio ambiente e poder. Nesse sentido, o cinema cumpre a função de tornar acessíveis discussões complexas, transpondo para a sala de aula temas que perpassam o cotidiano dos alunos, mas que também dialogam com debates históricos e teóricos de elevada densidade.

Faz-se necessário ressaltar, ainda, que *Uma História de Amor e Fúria* contém sequências que demandam sensibilidade na escolha do público-alvo, incluindo cenas sutis de nudez e uma passagem sugestiva de violência sexual cometida por um militar contra a filha do protagonista, no período que antecede a Balaiada. Tais conteúdos, embora não explícitos, exigem maturidade para uma abordagem crítica e reflexiva, sendo, portanto, mais indicados para turmas de ensino médio e ensino superior, em que os estudantes apresentam maior capacidade de análise e discussão de representações dessa natureza.

De todo modo, Morin (2000, p. 64) coloca que “o planeta exige [...] um pensamento policêntrico nutrido das culturas do mundo. Educar para este pensamento é a finalidade da educação do futuro, que deve trabalhar na era planetária, para a identidade e a consciência terrenas.” Assim, a abordagem da animação em sala de aula para pensar a conceituação do Antropoceno por uma perspectiva decolonial articula-se bem com o caráter multidimensional do conhecimento (Morin, 2000, p. 38) e a educação do futuro, evidenciando o potencial pedagógico da obra fílmica no contexto do processo educativo crítico e do pensamento fronteiriço.

| Considerações finais

Ao entrelaçar ficção e realidade para repensarmos o passado, o presente e os futuros possíveis, refletiu-se sobre os ciclos de destruição que marcam a trajetória humana e sua relação com a natureza. A estrutura narrativa cíclica da animação brasileira dialoga com perspectivas indígenas sobre o tempo, que contrastam com a linearidade histórica predominante na modernidade ocidental, onde o “fim do mundo” não é um evento absoluto, mas um ciclo recorrente de destruição e renovação, o que ressoa com a trajetória do protagonista, que, ao renascer continuamente para resistir, personifica a persistência de diferentes lutas marginais e da memória sociocultural e histórica dos grupos tidos como sub-humanos.

Uma das intersecções mais potentes entre a narrativa fílmica e o discurso crítico de Krenak se traduz no ato da resistência, justamente como desdobramento dessa força destrutiva marcada e cristalizada sobre o planeta Terra. O protagonista de *Uma História de Amor e Fúria*, apesar de narrador, não é apenas um observador da história, mas sim um combatente ativo contra a opressão. Sua luta, que atravessa séculos, reforça a ideia de que a resistência dos grupos marginais à vida ocidental moderna nunca cessou, apesar das tentativas reiteradas de apagamento.

Essa ideia se alinha à visão de Krenak sobre a necessidade de reimaginar nosso lugar no mundo, rompendo com a lógica predatória do capitalismo e resgatando modos de vida que respeitem os seres vivos e os recursos do planeta. Dentro desse ângulo, essa história de amor e fúria não apenas denuncia a colonialidade e seus desdobramentos na perspectiva crítica do Antropoceno, mas também propõe uma alternativa narrativa onde a resistência e a memória são os eixos da continuidade histórica que se opõe à destruição que culminou no Antropoceno.

Conectando a visão crítica que evoca a voz social que está por trás do Antropoceno à *Uma História de Amor e Fúria*, podemos compreender a animação não apenas como uma releitura da história brasileira, mas como uma denúncia contundente das consequências da modernidade ocidental e do que se estabeleceu como essa “era geológica”. Ao retomar a hipótese inicial, compreende-se que o Antropoceno, mais do que uma era, constitui-se como narrativa de poder inscrita na continuidade da colonialidade. A análise fílmica subsidia o deslocamento do eixo interpretativo da crise ambiental para a crítica da própria modernidade ocidental, revelando que a devastação planetária não resulta de uma ação humana universal, mas de um modelo civilizatório excludente e hierarquizante. A obra de Bolognesi, ao articular temporalidades históricas distintas e tensionar a ideia de humanidade homogênea, expõe a dimensão não só social, mas política do Antropoceno, evidenciando que resistir à sua lógica implica também descolonizar as formas de ver e narrar o mundo. Em última instância, descolonizar o conceito de Antropoceno é reencantar o vínculo entre humanidade e Terra – tarefa à qual tanto o cinema quanto o pensamento de Krenak nos convocam.

Nessa perspectiva, o filme reforça a urgência de repensarmos nosso modelo de civilização, um chamado que Krenak expressa ao afirmar que “é preciso adiar o fim do mundo” (Krenak, 2019). De tal maneira, o conceito de Antropoceno posto como era geológica é problematizado por Krenak, que questiona a ideia de que todos os humanos seriam igualmente responsáveis pela crise ambiental, quando, na verdade, foram os processos de industrialização e colonização que impuseram essa degradação ao planeta. Assim, o Antropoceno é uma continuidade da narrativa de poder de uma lógica colonial, o que encontra contextualização na animação de Bolognesi.

No filme, a denúncia de Krenak sobre a falácia do progresso se concretiza na passagem futurista de 2096, em que a escassez de recursos hídricos e a disparidade social extrema resultam da exploração desenfreada da natureza com acentuação da desigualdade – enquanto um pequeno grupo, cada vez menor, detém o poder sobre um número de recursos cada vez maior, formam-se cada vez mais grupos postos à margem que, por conseguinte, passam a articular diferentes modos de resistência para existir.

Desse modo, ao propor uma leitura decolonial do Antropoceno articulada às resistências históricas dos povos colonizados, esta investigação reafirma que pensar a crise ambiental exige reconhecer suas raízes coloniais, raciais e epistemológicas. Nesse sentido, as resistências narradas, sejam elas indígenas, negras ou populares, se tornam práticas de reexistência que desafiam a lógica eurocêntrica do progresso e da homogeneização. Reimaginar o Antropoceno sob esse prisma é, portanto, um gesto político e poético de descolonização do futuro: reconhecer que adiar o fim do mundo, como propõe Krenak, implica reconstruir as condições simbólicas e materiais de um habitar plural, solidário e sustentado na diversidade das humanidades.

| Agradecimentos

Agradecemos à CAPES pelo financiamento da pesquisa mediante a concessão de bolsa de mestrado para a primeira autora do artigo e à FAPEMA pelo financiamento da pesquisa mediante a concessão de bolsa de mestrado para a segunda autora do artigo. Agradecemos ainda aos pareceristas que avaliaram o trabalho e, sobretudo, aos leitores, que deixam o texto vivo.

| Referências

AUGUSTO, C. A. *et al.* *Pesquisa Qualitativa: rigor metodológico no tratamento da teoria dos custos de transação em artigos apresentados nos congressos da Sober* (2007-2011). *Revista de Economia e Sociologia Rural* [online], v. 51, n. 4, 2013.

BASTOS, H. Introdução: a obra literária como leitura/interpretação do mundo. In: BASTOS, H. J. de M.; ARAÚJO, A. de F. B. (org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011. p. 9-22.

BOLOGNESI, L. *Uma história de amor e fúria*. Direção: Luiz Bolognesi. Gullane e Buriti Filmes, com a coprodução da Lightstar Studios, 2013. 98 min. Col. son. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=y_DYNv8RZ7A. Acesso em: 18 jan. 2025.

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Brasília, DF: Presidência da República, [2008]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em: 18 jan. 2025.

CAMARA CASCUDO, L. da. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

CRUTZEN, P. J. The "anthropocene". In: *Earth system science in the anthropocene*. Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2006. p. 13-18.

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

MIGNOLO, W. Desafios decoloniais hoje. *Revista Epistemologias do Sul*, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017.

MOORE, J. W. *Antropoceno ou capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*. São Paulo/SP: Editora Elefante, 2022.

MORIN, E. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. Revisão técnica de Edgard de Assis Carvalho. 2. ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000.

NAPOLITANO, M. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010. p. 84-130.

REIS, C. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

SOUSA, A. S. de; OLIVEIRA, G. S. de; ALVES, L. H. A Pesquisa Bibliográfica: princípios e fundamentos. *Revista da Fucamp*, v. 20, n. 43, p. 64-83, 2021.

TRIVIÑOS, A. N. S. *Introdução à pesquisa: a pesquisa qualitativa em Educação*. São Paulo: Editora Atlas, 2008.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. [S. l.]: Papirus Editora, 1994.

Como citar este trabalho:

OLIVEIRA, Beatriz Rodrigues Cunha de; TELES, Emanuely Conceição Silva; BRUSSIO, Josenildo Campos. Decolonizando o antropoceno através da arte e resistência na animação brasileira *Uma História de Amor e Fúria* (2013). *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 182-202, dez. 2025. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v18i2.20525>.